



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

- + *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.
- + *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.
- + *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.
- + *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse <http://books.google.com>

PC

BUHR B

2511

.L18

a39015 00033635 76

DE LA STROPHE ET DU POÈME

DANS LA VERSIFICATION FRANÇAISE

SPÉCIALEMENT EN VIEUX FRANÇOIS

PAR

M. DE LA GRASSERIE

Extrait du *Bulletin du Comité des travaux historiques et scientifiques.*
(Section d'histoire et de philologie, année 1893.)

PARIS

ERNEST LEROUX, ÉDITEUR

28, RUE BONAPARTE, 28

1893

PC
2511
.L18



5-28-43 G.3.9.

Library
H. P. Thane
4-17-41

DE LA STROPHE ET DU POÈME

DANS LA VERSIFICATION FRANÇAISE

SPÉCIALEMENT EN VIEUX FRANÇOIS

Communication de M. de la Grasserie.

Les deux unités rythmiques supérieures aux vers sont la strophe ou stance, et le poème.

Elles ont leur autonomie parfaite, et ne sont pas de simples agrégats de vers juxtaposés, mais des composés organiques dont les diverses parties sont différenciées et concourent à un effet commun. A côté et tout à fait en dehors se trouvent dans toutes les versifications des poèmes qu'au point de vue purement rythmique on peut qualifier d'amorphes, en ce qu'ils consistent en une suite indéfinie de vers égaux entre eux que nul lien secondaire ne réunit en unités intermédiaires ; ceux-là sont en dehors de notre étude.

C'est uniquement dans la versification française que nous étudions ici la strophe et le poème, et surtout dans leur constitution logique et leur évolution historique à partir du vieux français. Mais ce sujet dans son ensemble est beaucoup trop vaste pour être cité dans les courts instants qui nous sont accordés ; nous voulons seulement donner quelques aperçus nouveaux, poser quelques principes, et ajouter des éléments utiles pour l'investigation de ces questions encore peu ou point explorées.

Nous parlerons d'abord de la strophe.

I. — *De la strophe.*

La strophe ou stance est une unité rythmique qui se compose de plusieurs vers qui forment un tout désormais indivisible, et dont le lien est marqué à la fois par le sens et par le rythme, de manière à ce qu'une strophe ne puisse être confondue avec celle qui la suit.

Avant d'examiner son origine en français, il faut observer sa constitution actuelle, de même qu'en géologie les phénomènes contemporains mettent sur la voie et peuvent donner l'explication des phénomènes anciens.

La strophe française actuelle, qui porte, dans certains cas surtout, aussi le nom de stance, se forme, lorsqu'on l'envisage dans sa constitution intérieure, c'est-à-dire lorsqu'elle n'est pas encore suivie d'une autre strophe, par trois moyens : 1° la rime strophique ; 2° l'hétérométrie ; 3° la clôture du sens, et lorsqu'elle est considérée dans sa constitution extérieure, c'est-à-dire dans sa connexion avec un autre vers, par deux autres moyens : 1° l'égalité du nombre de vers ; 2° le refrain ; 3° la correspondance de vers à vers. Mais ce dernier procédé appartient surtout aux métriques étrangères ; il y en a cependant un exemple en français.

D'un autre côté, de même que le vers, ainsi que la mesure dans la musique, peut être à deux temps ou à trois temps, de même aussi la strophe peut être à deux temps ou à trois temps, ce qui lui imprime un caractère tout différent.

Ce sont ces idées nouvelles qu'il s'agit de développer.

Le premier moyen de constitution rythmique de la strophe est la suite du sens, le second qui l'accompagne est la rime, soit croisée, soit enveloppante. Pour le faire comprendre, nous devons prendre la stance la plus usitée chez nous, celle qui semble tout à fait propre à la poésie lyrique contemporaine, le quatrain. Si nous ajoutons qu'il se compose le plus souvent d'octosyllabes, et que sous cette forme il est le plus ancien des vers français peut-être, on comprendra toute son importance et comment nous pouvons le présenter comme type.

Le quatrain se compose normalement de quatre vers dont le 1^{er} et le 3^e riment ensemble, tandis que riment ensemble, à leur tour, le 2^e et le 4^e ; en d'autres termes une rime commune unit les deux vers pairs, une autre rime commune, les deux vers impairs, le sens ne se termine qu'à la fin.

En voici un exemple pour la démonstration.

Mes enfants, il faut qu'on travaille ;
Il faut tous dans le droit chemin
Faire un métier, vaille que vaille,
Ou de l'esprit, ou de la main.

Que se passe-t-il dans cette stance au point de vue rythmique ?



Ceci d'abord. Au point de vue intellectuel, psychique, le sens se repose à la fin du premier vers d'abord, là où il n'y a aucun danger qu'on croie la strophe terminée, puis il ne se repose plus qu'à la fin. Voilà le premier lien strophique; il n'y a dans toute la strophe qu'une phrase; il faut aller jusqu'à la fin du dernier vers pour en avoir le sens complet.

Le second moyen de constitution rythmique que nous venons d'indiquer est la rime strophique, c'est-à-dire une rime qui n'est pas plate, comme dans le poème amorphe, non différencié en parties autres que les vers, mais qui est soit croisée, soit embrassante.

Dans l'exemple ci-dessus la rime est croisée. Voici ce qu'il en résulte.

Dès que la rime du premier vers est apparue, *travaille*, l'oreille attend impatiemment son retour, à la fin du second vers, mais alors elle est déçue, car le mot final est : *chemin*, qui ne rime pas avec *travaille* : elle est satisfaite à la fin du 3^e vers qui se termine par ce mot : *vailla*, mais en même temps, l'oreille a été mise en éveil à la fin du second vers par le mot : *chemin*, elle cherche une assonance pour ce mot à son tour, et ne la trouve qu'à la fin du 4^e et dernier vers et en même temps, à la fin de la strophe par le mot : *main*.

Ainsi, pendant toute la strophe, l'oreille qui, dans le vers français, cherche instinctivement la rime, parce qu'elle est avertie d'avance par la coutume, ne trouve sa satisfaction qu'à la fin de la strophe. Cette attente avant d'obtenir le plaisir de la concordance rythmique constitue l'harmonie différée; au contraire, si l'on eût dit :

Mes enfants, il faut qu'on travaille
En son métier, vailla que vailla,
Ou de l'esprit, ou de la main,
En suivant tous le droit chemin.

On aurait une mauvaise strophe, je ne dis pas seulement au point de vue de la pensée poétique, mais aussi à celui du rythme; les rimes seraient plates, et le lien strophique disparaîtrait, l'harmonie serait immédiate : le mot *vailla* accourt de suite à l'appel du mot : *travaille* et *chemin* à l'appel du mot : *main*. Il n'y a plus alors que juxtaposition de vers, et non unité organique. C'est l'harmonie différée résultant de la rime croisée qui constitue celle-ci.

Le lien strophique de *quatrain* est encore bien plus sensible, si la rime, au lieu d'être croisée, devient embrassante.

Modifions dans ce sens la même strophe.

Mes enfants, il faut qu'on travaille;
Il faut tous, dans le droit chemin
Ou par l'esprit ou par la main
Faire un métier, vailla que vailla.

L'oreille éveillée par le mot final du premier vers ; *travaille*, lui cherche

incessamment une rime ; elle est déçue à la fin du second vers où elle ne rencontre que le mot : *chemin* ; à la fin du troisième où elle ne rencontre que le mot : *main*, et n'est satisfaite qu'à la fin du quatrième vers où *vaille* vient rimer avec *travaille*, en *embrassant* ainsi toute la strophe ; mais en même temps la strophe est finie ; cette satisfaction qui s'est fait attendre pendant toute la période strophique accuse ainsi nettement la strophe, la différence des autres vers du poème. Il y a eu ici l'harmonie différée mais plus complète. Cependant, elle est un peu atténuée, en ce qu'en route, l'oreille a reçu une demi satisfaction par le concord entre les mots : *chemin* et *main*.

On peut faire dans le sens de l'unité strophique un pas de plus, ce pas est fait par la poésie populaire, très curieuse à cet égard. Si nous consultons le folk-lore poétique, nous trouvons une foule de stances, comme celles-ci (elles sont généralement constituées par des vers de six syllabes).

Quand j'étais chez mon frère,
Petite à la maison,
J'allais à la fontaine
Pour cueillir du cresson.

Ici les vers pairs riment seuls, les vers impairs sont des *vers blancs*, et pourtant l'oreille ne s'en aperçoit pas trop ; s'il s'agissait d'un poème continu, elle serait tout de suite choquée, mais comme il s'agit de stances, elle ne cherche que la rime strophique, la rime finale ; elle glisse sur les autres fins de vers, moins contrariée même de ne pas y rencontrer de rime du tout qu'elle ne l'est dans la versification lettrée de rencontrer une rime contraire. Mais ici le caractère strophique de la rime ressort bien plus parce qu'on n'en est distrait par aucune autre.

Dans la poésie espagnole, ce genre de strophe a passé dans la versification lettrée ; elle constitue celle *in romance* ; nous le trouvons aussi dans la versification chinoise, dans le quatrain dit *rubai* des Arabes et dans la strophe du moyen haut-allemand avec le vers orphelin, *weise* ; en France, il n'est pas sorti de la versification populaire, et le folk-lore seul nous l'a révélé.

Voilà donc notre type de strophe constitué intérieurement par : 1° l'arrêt du sens à la fin de la strophe ; 2° la rime finale résolvant une harmonie différée.

Un autre procédé, rare dans le quatrain, mais que nous rencontrons fréquemment ailleurs, c'est l'hétérométrie du dernier vers.

En voici un exemple :

Le ciel est noir, pas une étoile ;
Les regards fixement baissés,
Jeanne effile un lambeau de toile
Pour les blessés.

Sully PRUDHOMME.

Ici l'unité rythmique de la strophe est renforcée : outre les moyens ci-dessus, la strophe se détache du reste du poème par un vers final, *pour les blessés*, qui n'a que la moitié de la longueur de chacun des vers précédents. Ce vers final est la *clausule*. Après lui l'oreille la plus paresseuse est avertie que la strophe est finie et qu'une autre va commencer.

Voilà le quatrain constitué à l'intérieur ; il s'agit de le mettre en rapport avec les autres quatrains qui composent le même poème ; c'est sa *constitution externe*.

Elle se fera d'abord par un moyen qui n'a pas besoin d'explication, chaque strophe composant le poème aura le même nombre de vers et, en outre, les vers, ayant respectivement une place correspondante dans chaque strophe, auront le même nombre de syllabes et le même agencement de rimes. C'est la *symétrie* qui constitue d'ailleurs aussi bien le poème que la strophe, car ce qui est constitution extérieure de la strophe est constitution intérieure du poème.

Puis, un second procédé tout différent sur lequel il faut appeler l'attention est celui du *refrain*. Le refrain le plus simple consiste à répéter à la fin de la strophe le vers du commencement.

Il est facile d'obtenir ce résultat en répétant la strophe de l'apodé ci-dessus, en y ajoutant simplement un cinquième vers.

*Mes enfants, il faut qu'on travaille ;
Il faut tous dans le droit chemin
Faire un métier, vaille que vaille
Ou de l'esprit, ou de la main
Mes enfants, il faut qu'on travaille.*

Ce système, assez usité aujourd'hui, a un double avantage, d'abord celui d'insister sur un sentiment ou une pensée qu'on veut mettre en relief, et cela en le ramenant à quelques vers de distance, puis celui qui nous intéresse en ce moment, de clore la strophe par ce retour même qui rattache la fin au commencement. Nous n'insisterons pas davantage, parce que nous reviendrons sur le refrain, plus complet cette fois, qui sert à constituer l'unité du poème.

Quelquefois ce refrain n'a lieu que par la répétition dans un cinquième vers de la rime finale du premier ou du mot qui termine celui-ci, ce sont des refrains de plus en plus atténués.

Au contraire, y a le refrain strophique renforcé ; on en voit un exemple dans le triolet, où les deux premiers vers sont répétés à la fin de la strophe ; nous en donnons un exemple plus loin à propos des stances à trois temps. Mais en dehors du triolet, voici un exemple de ce procédé qui peut produire de grands effets.

LE TURCO

*C'était un enfant, dix-sept ans à peine,
Des beaux cheveux blonds et de grands yeux bleus,
De joie et d'amour sa vie était pleine
Il ne connaissait de mal ni de haine;
Bien aimé de tous et partout heureux.
C'était un enfant, dix-sept ans à peine,
De beaux cheveux blonds et de grands yeux bleus.*

Quelquefois le refrain strophique ne se met pas exactement à la fin.

*Porte-drapeau mon camarade,
Au combat comme à la parade
Ton chemin est le droit chemin
C'est un fier poste que ton grade :
Porte-drapeau mon camarade,
Tu tiens la France dans ta main.*

Le dernier procédé employé pour former l'unité rythmique l'est rarement chez nous. Il consiste à établir une union entre deux strophes qui se suivent, de manière à ce que la seconde réponde absolument à la première et lui donne le complément qui lui manquait. Ce *processus* reçoit des variantes dans son application; des exemples sont nécessaires pour le faire comprendre.

D'abord on peut constituer une strophe de manière à ce qu'aucun des vers qui la composent ne riment entre eux; il ne faut pas que ces vers soient trop nombreux de manière à ce que l'oreille se lasse d'attendre et cesse d'être en éveil. Ce mode est fréquent dans des versifications étrangères, dans la javanaise, par exemple, et aussi en arabe, avec une nuance, dans le rythme *muçammat*. Voici deux strophes dans ce genre.

1^{re} Strophe

Seigneur, immuable, impossible
Dans ta solitude éternelle
Toi qui n'a jamais rien souffert,

2^e Strophe

Pourquoi fis-tu l'homme possible
Le malheur qui se renouvelle
Le bonheur qui toujours se perd ?

Où l'on voit que la deuxième strophe rime vers à vers avec la première dont les vers ne riment pas entre eux.

Une autre variante du même procédé consiste à faire rimer ensemble les vers de la première strophe, soit par la rime croisée, soit par la rime

embrassante, soit de toute autre manière, puis à reprendre les mots de fin de chaque vers pour les placer dans un autre ordre inverse à la fin de chacun des vers de la seconde strophe. C'est ce qu'on peut observer dans la sextine et dans d'autres formules d'ailleurs assez artificielles.

Enfin un rythme beaucoup plus usité se rattache à ce système, c'est le *tercet*.

En voici le mécanisme :

Frère, voici pourquoi les poètes souvent
Buttent à chaque pas sur les chemins du monde,
Les yeux fixés au ciel ils s'en vont en rêvant.

Les anges secouant leur chevelure blonde
Penchent leurs fronts sur eux et leur tendent les bras,
Et les veulent baiser avec leur bouche ronde.

Eux marchent au hasard et font mille faux pas,
Ils cognent les passants, se jettent sous les roues,
Ou tombent dans les puits qu'ils n'aperçoivent pas, etc.

Théophile Gautier fait-il dans ces vers la critique des poètes ou leur éloge? Sans doute les deux à la fois; mais ce qui nous occupe en ce moment est tout autre chose.

Dans le premier tercet la rime du second vers : *monde*, reste sans écho, cet écho elle va le trouver dans le second tercet, mais alors double à la fin du premier et du troisième vers : *blonde*, *ronde*. A son tour, la rime du second vers du second tercet : *bras*, va se trouver sans écho, et elle ne le rencontrera que dans le troisième tercet, et ainsi de suite. Un tel système lie très fortement les tercets l'un à l'autre, mais en même temps elle les détache fortement, quoique par un procédé singulier. Il s'établit une chaîne dont chaque chaînon ressort parfaitement.

Cette chaîne entre les strophes s'établit aussi d'une autre manière dans le *pantoun* qui nous vient de l'Orient.

Dans ce poème, le second vers de la première strophe se répète et devient le premier vers de la seconde; de même le quatrième vers de la première strophe se répète et devient le troisième vers de la seconde d'après le modèle suivant.

Mille oiseaux chantent, querelleurs;
Sur la rivière, un cygne glisse.
Dors sous ces branches d'arbre en fleur,
O toi, ma joie et mon délice.

Sur la rivière, un cygne glisse
Dans les feux du soleil couchant;
O toi, ma joie et mon délice
Endors-toi bercé par mon chant.

Le procédé diffère au point de vue rythmique, chaque strophe se suffit à elle-même. Cet enchaînement se fait par une sorte de refrain. Mais ce refrain diffère de celui que nous trouverons dans le poème; il est ici purement strophique.

Telles sont les différentes manières de constituer la strophe dans la versification française.

Maintenant, examinons quelles sont les différentes *mesures*, les différentes *coupures* de la strophe. Sans doute elle se divise en vers, mais le nombre de ces vers n'est pas toujours le même, et ce nombre importe, car selon que la strophe contient tel ou tel nombre de vers, son caractère change; puis les vers qui la composent peuvent se grouper de manière à constituer des parties, des unités dans la strophe elle-même, unités intermédiaires, en quelque sorte, entre la strophe et le vers. Cela constitue ce que nous appellerons la *mesure propre de la strophe*.

Tout le monde connaît les différentes mesures de la musique; elles sont nombreuses, mais peuvent se ramener à deux principales: celle à *deux temps* et celle à *trois temps*; les autres peuvent s'y réduire: en tout cas se résoudre en deux genres, le *binairé* et le *ternaire*. La mesure à quatre temps n'est qu'une mesure à deux temps dédoublée où au temps fort et au temps faible on ajoute un autre temps faible et un temps *sous-fort*. Ces mesures existent aussi dans la versification, en particulier dans la française.

D'abord dans le vers la mesure est généralement à deux temps, puisqu'il est divisé en deux hémistiches par un accent tonique prononcé et même par une fin de mot, et par un arrêt du sens de la phrase à la césure; les deux temps sont égaux entre eux, même quand le nombre des syllabes de chaque hémistiche diffère, ce que nous avons démontré ailleurs. Dans la versification classique, il n'existe pour le vers que la mesure à deux temps.

Il y a une seule exception; c'est pour le vers de neuf syllabes. Sa division régulière est en trois parties égales; il est donc à trois temps.

En voici un exemple dans ces vers du *Prophète*.

Oui, c'est Dieu qui t'appelle et t'éclaire,
A tes yeux a brillé la lumière,
En tes mains il remet sa bannière.

Dans la versification contemporaine, les vers à trois temps sont beaucoup plus nombreux, quoique toujours exceptionnels.

Un de ses types les plus remarquables c'est l'alexandrin bicésuré dont voici un exemple :

Par les vallons, par les grands monts, parmi le flot,
Un souffle passe,
Déracinant chêne et clocher dans son sanglot,
Semence et race.

Il se divise en trois parties par des toniques bien marquées, son effet est particulier.

De même en latin et en grec, le vers hexamètre est tantôt à trois temps, tantôt à deux temps, de par le nombre des césures. Le plus usité est à deux temps.

Tytire, tu patulæ recubans sub tegmine fagi,

Voici celui à trois temps :

Formosam resonare doces Amaryllida sylvas.

Le premier ayant une césure peuthémimère à peu près médiane.

Le second ayant deux césures, la trihémimère et l'hepthémimère, ce qui le rend bicésuré.

Mais nous ne parlons ici du vers, lequel n'est pas dans notre sujet, que pour mieux faire comprendre les diverses sortes de mesures.

Revenons à la strophe.

La strophe, elle aussi, est à deux temps, ou à trois temps.

La forme la plus ordinaire de la strophe à deux temps est le quatrain que nous venons de décrire. Le premier couple de vers forme le premier temps, le second couple forme le deuxième, ou si l'on préfère, le quatrain est la mesure à quatre temps, développement de celle à deux temps, et chaque vers forme un temps.

La mesure à deux temps pure se trouve dans une combinaison de deux vers formant stance qui n'a pas reçu de nom et que nous appellerons la stance *binnaire*. Elle se rencontre souvent chez Brizeux.

Par un soir de grand deuil, de tous les bords de l'île
Vers l'église on les vit s'avancer à la file.

Toutes, elles avaient leur chapelet en main,
Lentement égréné par ce triste chemin.

Jusqu'à terre à longs plis pendait leur cape noire,
Mais leur coiffe brillait, blanche comme l'ivoire.

Elle a été empruntée par lui aux chants armoricains qui affectent souvent ce rythme.

Cette mesure à deux temps se rencontre aussi dans la stance populaire que nous avons citée et où les vers pairs seuls riment entre eux.

Enfin elle possède des réalisations nombreuses. Si dans le quatrain, par exemple, on dédouble chacun des vers impairs, on obtient le sixain suivant qui rentre dans le même système.

Lorsque l'enfant parait, le cercle de famille,
Applaudit à grands cris; son doux regard qui brille
Fait briller tous les yeux.

Et les plus tristes fronts, les plus souillés peut-être,
Se dérident soudain à voir l'enfant paraître
Innocent et joyeux.

Victor Hugo.

La strophe dans son ensemble tourne sur deux vers, le troisième et le sixième, qui sont les vers essentiels au point de vue rythmique; les premier, deuxième, quatrième, cinquième sont libres; ils ne sont là, rythmiquement toujours, que pour remplir l'espace et éloigner l'un de l'autre les vers essentiels, le troisième et le sixième. On aurait pu aussi bien mettre dans l'intervalle des vers ne rimant pas, comme dans le quatrain populaire précité.

De la même manière, le quatrain peut se développer en strophe de cinq vers de la manière suivante :

Ah! bien loin de la voie
Où marche le pêcheur,
Chemine ou Dieu t'envoie :
Enfant, garde ta joie,
Lis, garde ta blancheur.

où les deux vers essentiels, le dernier à rime embrassante, sont le premier et le cinquième, celui-ci entourant tous les autres, et par sa rime créant l'unité strophique, les deux formant la mesure à deux temps.

Je me contenterai de ces exemples. Il serait facile de démontrer que la strophe de huit vers dans la formule AAABCCCB, ou celle de dix vers dans la formule AAAABCCCB ou dans celle AAABBBCCCB sont aussi des mesures à trois temps.

Mais ici se rencontre une objection, chaque vers ayant une durée de temps égale, comment, dans la strophe ci-dessus citée.

Ah! bien loin de la voie.

où il y a six vers divisés ainsi 2+3, trouver une mesure à deux temps?

Sans doute alors la coupure ne donne pas deux parties égales, mais il n'y en a pas moins division en deux parties, quoique contenant chacune un nombre de vers inégaux. Le même fait se présente, au point de vue de la mesure du vers, dans le décasyllabe classique divisé en 4+6 syllabes.

La mesure strophique à trois temps est beaucoup moins usitée. Elle a pour racine le ternaire dont Brizeux a fait un grand usage.

Sur la roche escarpés où ta fleur est éclosé
Homme heureux, ne sois pas tel que l'aloès rose,
Fleur amère où jamais l'abeille ne se pose.

Les trois vers de la strophe portent la même rime, qui, par conséquent, est redoublée. Ce redoublement de la rime donne un caractère et aussi

un charme particulier à cette strophe, tout en créant un peu de monotonie.

Mais le ternaire reçoit de nombreux développements. Entre chacun des trois vers qui riment ensemble, et suivant la formule AAA, on peut en intercaler d'autres en nombre indéfini, intercalation qui n'altère pas le caractère primitif qui consiste dans le redoublement de la rime radicale.

Voici les formules de ces variantes :

1° BABABA ; 2° BBACCADDA ; 3° BBBACCCADDDA, c'est-à-dire une strophe de six vers, une de neuf vers, une de douze vers, ou bien encore BABBACCGA et une foule d'autres combinaisons.

En voici un exemple dans une strophe de neuf vers.

Ainsi, quand nous cherchons en vain dans nos pensées
D'un air qui nous charmaient les traces effacées,
Si quelque souffle harmonieux,
Effleurant au hasard la harpe détendue,
En tire seulement une note perdue,
Des larmes roulent dans nos yeux !
D'un seul son retrouvé l'air entier se réveille ;
Il rajeunit notre âme et remplit notre oreille
D'un souvenir mélodieux.

LAMARTINE.

Les rimes essentielles, les rimes strophiques, au milieu de toutes les autres, sont constituées par les mots : *harmonieux*, *yeux* et *mélodieux*, les trois vers qui les forment se détachent sur le reste, leur faisceau s'entrouvre, pour ainsi dire, pour laisser s'intercaler entre eux les autres vers avec leurs autres rimes.

On peut en conclure qu'il ne concourt à fonder la véritable unité strophique, parmi les rimes, que celle du dernier vers, et celles qui lui correspondent.

Nous venons d'analyser la strophe française de deux façons : d'abord quant à ses divers moyens de constituer son unité, puis, quant à ses diverses divisions internes, ses différentes mesures. Mais ce n'est pas tout, la mesure de la strophe se combine avec ses procédés d'unité strophique, et si nous unissons ces deux éléments, si nous les multiplions l'un par l'autre, nous entrons dans une analyse plus profonde de la strophe, mais en même temps la difficulté s'accroît, car nous nous trouvons devant plus de complexité, devant un organisme dans son ensemble concret. Essayons cependant.

La strophe à deux temps constitue son unité strophique par les procédés ci-dessus énumérés, qui sont : 1° la clôture du sens ; 2° la rime strophique, 3° l'hétérométrie, 4° l'égalité du nombre des vers dans chaque strophe ; 5° la correspondance vers à vers ; 6° le refrain. Comme nous avons présenté l'application de tous ces procédés en prenant pour exemple des strophes à deux temps, nous n'avons pas à y revenir. Il ne nous reste plus qu'à les appliquer aux strophes à trois temps. Rien de particulier,

même pour celle-ci, en ce qui concerne la clôture du sens à la fin et seulement à la fin de la strophe; passons aux autres procédés.

La rime strophique dans la strophe à trois temps consiste en ce que la rime finale qui constitue l'unité strophique ne doit plus rimer seulement avec un autre vers, mais avec deux, ce qui forme alors à la fois l'unité strophique et la division tripartite.

L'hétérométrie consiste à donner au vers qui contient la rime finale, et aux deux autres rimaient avec lui la même longueur, mais une longueur différente de celle des autres vers, de préférence, plus courte. Il en résulte que le vers *clausule* n'est pas isolé ici, comme il l'est dans la mesure à deux temps, mais qu'il doit être soutenu par deux vers similaires à l'intérieur de la strophe.

Rien de particulier en ce qui concerne l'égalité du nombre des vers et leur disposition de strophe à strophe, ni non plus en ce qui concerne la constitution de la strophe seulement extérieure, c'est-à-dire le cas où aucun des vers ne riment entre eux, mais riment seulement avec les vers correspondants d'une autre strophe.

Mais le refrain strophique renferme, au contraire, une particularité curieuse, quand il s'agit de la strophe à trois temps. Il donne naissance au triolet qu'on a bien à tort rangé parmi les poèmes, et qu'il faut classer plutôt parmi les variétés des stances.

Tout le monde connaît le triolet, mais il est nécessaire d'en citer un pour notre démonstration.

De tous côtés, d'ici, de là,
Les oiseaux chantaient dans les branches,
En si bémol, en ut, en la,
De tous côtés, d'ici, de là.
Les prés, en habit de gala,
Étaient pleins de fleurettes blanches,
De tous côtés, d'ici, de là
Les oiseaux chantaient dans les branches.

Cette strophe est très curieuse au point de vue rythmique.

Ce qui constitue ici l'unité de la strophe est le refrain, et comme la strophe est à trois temps, le refrain doit se répéter trois fois : ce refrain se compose de deux vers.

Nous avons vu le refrain strophique dans la strophe à deux temps; dans le quatrain par exemple, il s'obtient en répétant le premier vers après le quatrième.

Ici nous trouvons le même vers; *de tous côtés, d'ici, de là*, répété trois fois, mais il ne serait pas exact de dire que c'est ce vers seul qui forme refrain, c'est la réunion des deux vers.

De tous côtés, d'ici, de là,
Les oiseaux chantaient dans les branches.

Il faudrait donc, semble-t-il, répéter trois fois ce distique; cependant on ne le répète que deux fois et demie; plus exactement on tronque la première répétition en retranchant le second vers. Ce retranchement est dans un double but : celui de constituer l'unité strophique, en faisant en sorte que la fin du second vers : *branches*, ne rime pas seulement avec lui-même, et trouve son écho seulement dans la seconde partie de la strophe, et celui de créer une harmonie différée; parce que la première *répétition tronquée* fait attendre et désirer une seconde répétition, *pleine* cette fois.

Telles sont les modifications que les procédés d'unité strophique subissent dans la mesure à trois temps.

Soit pour l'une, soit pour l'autre mesure nous avons jusqu'à présent laissé de côté le système rythmique qui consiste à former une unité intermédiaire entre le vers et la strophe, en composant la strophe non seulement de vers, mais de fractions strophiques différenciées les unes des autres. Ces fractions de strophes ne doivent pas être cependant réciproquement indépendantes, car si elles l'étaient, on aurait affaire, en réalité, à des strophes distinctes. Il faut que, si elles sont entièrement distinctes par le rythme, elles soient unies étroitement par le sens, ou qu'au contraire, si elles sont séparées par le sens, elles soient incomplètes, chacune prise séparément, par le rythme. La division des strophes en fractions strophiques peut être bipartite ou tripartite. Examinons successivement chacune d'elles.

La strophe *bipartite* s'établit en composant, pour ainsi dire, deux strophes, dont la seconde a un nombre de vers supérieur à celui de la première, ou dans lesquelles la seconde a des vers plus longs ou plus courts. Chacune est complète rythmiquement, et présente aussi un sens complet, mais la seconde, tant au point de vue du sens qu'à celui du rythme, est un développement de la première : c'est la grande strophe lyrique.

En voici une de douze vers de Victor Hugo.

Pauvre Grèce, qu'elle était belle
Pour être couchée au tombeau
Chaque vizir de la rebelle
S'arrachait un sacré lambeau.
Où la fable mit ses Ménades,
Où l'amour eût ses sérénades,
Grondaient les sombres canonnades
Sapant les autels du vrai Dieu;
Le ciel de cette terre aimée
N'avait sous sa voûte embaumée
De nuages que la fumée
De toutes ses villes en feu.

Où l'on voit, malgré la multiplicité des vers, que la strophe se compose de deux stances, chacune à deux temps, la première d'un quatrain, la

seconde d'un huitain. Les rimes diffèrent dans chacune. Les strophes suivantes reproduisent la même disposition.

La division bipartite peut être composée aussi par une inégalité entre les vers, comme dans la strophe suivante.

La terre ne sait pas la loi qui la féconde,
L'Océan refoulé sous mon bras tout-puissant
Sait-il comment au gré du nocturne croissant
De sa prison profonde
La mer vomit son onde,
Et des bords qu'elle inonde
Reculé en mugissant,

Ici la séparation en deux parties par l'hétérométrie est très nette, et cependant l'unité strophique est bien établie, car aucune des parties ne peut rimer d'une manière autonome, et le sens non plus n'est pas interrompu.

La division bipartite peut se constituer par l'arrêt du sens au milieu de la strophe, et de plus par le *virement* du sens en cet endroit, de telle sorte que, dans un quatrain, les deux premiers vers expriment une idée, et les deux derniers une idée parallèle ou continue. C'est ce qui a lieu dans le *pantoun*.

Sur le bord de ce flot céleste,
Mille oiseaux chantent querelleurs.
Mon enfant, seul bien qui me reste,
Dors sous ces branches d'arbre en fleurs.

Dans lequel Banville décrit : dans les deux premiers vers, la nature ; dans les deux seconds le sentiment maternel, et cela dans chaque stance. Mais ces idées différentes, dont chacune possède une partie de la strophe, sont reliées par la rime qui présente l'unité strophique.

Dans la ballade, si nous en prenons à part une strophe, nous trouvons aussi la strophe bipartite, c'est-à-dire ayant dans chacune de ses parties un tout complet ; la fin de la première partie est même particulièrement marquée par une rime redoublée. Entre les deux aucun lien établi par la rime ; bien plus, l'agencement des rimes diffère dans chacune d'elles : la formule de la première est *ababb* et celle de la seconde *cccd*.

La division de la stance en trois parties dont chacune a son autonomie n'existe plus dans la versification française actuelle, mais elle a joué un grand rôle autrefois, et a été très usitée sous le nom de strophe *tripartite* dans la poésie germanique et dans la romane.

En allemand, elle se compose de deux parties semblables nommées *stollen* et d'une partie finale et dissemblable par le rythme et la place des rimes, appelée *abgesang*. C'est une imitation par la strophe de la structure de l'ancien vers germanique qui se compose dans le premier hémis-

tiche de deux *stollen*, et dans le second d'une seule *stolle* au point de vue de l'allitération.

En vieux français ainsi qu'en italien, où Dante l'employa souvent, elle présente la même disposition. En voici un exemple datant du XIII^e siècle.

Je di que c'est grans folie
D'essuier ne d'esprover
Ne sa femme ne s'amie
Tant com on la veult aimer.
Si se doit on bien garder
D'enquerre par jalousie
Ce qu'on n'i vodrait trover.

Gace Bault.

Où l'on voit que l'unité strophique est constituée par l'unité de rime; qu'il y a trois parties bien distinctes, chacune des deux premières de deux vers, la troisième de trois.

Nous retrouverons dans le poème cette division tripartite, mais bien amplifiée.

Notons que, comme la mesure à trois temps de la strophe et du vers, elle appartient surtout à la versification courtoise ou lettrée, tandis que la division bipartite, de même que la mesure à deux temps, appartient à la versification populaire.

La connexion de la poésie lyrique et du chant est très étroite; mais, en ce qui concerne la strophe, ce n'est pas au stade de l'art contemporain qu'il faut se placer pour l'apercevoir. Les vers ne se chantent plus, ils se déclament à peine, ils se lisent surtout. Il en est de même en ce qui concerne le poème entier, sauf une exception pour la chanson. Au contraire, en étudiant les origines, nous trouverons l'influence du chant.

A côté de ces strophes qui se constituent non seulement intérieurement, comme nous venons de le voir, par la rime strophique, l'hétérométrie, l'arrêt final du sens, le refrain intérieur, mais aussi extérieurement par le refrain externe et surtout par la symétrie de stance à stance, laquelle se réalise par le même nombre de vers dans chaque stance, par la même longueur des vers correspondants, par le même agencement de leurs rimes, existent des strophes anormales qui n'ont, pour ainsi dire, que la formation interne, mais auxquelles la formation externe fait défaut, tellement qu'il n'existe entre les diverses strophes aucune symétrie, chacun possède un nombre inégal de vers, les vers ne sont pas de même longueur dans chacune, et enfin la distribution des rimes n'est pas la même. C'est la liberté de la strophe, liberté qui n'est pas seulement une licence poétique, mais dont l'usage se raisonne et qui peut produire les plus grands effets.

Nous verrons un peu plus tard que cette strophe tend à reproduire l'état primitif de la *laisse monorime*, qu'elle n'est pas sur une seule rime, il est vrai, mais sur deux, et sur deux rimes fréquemment répétées.

Il est facile de comprendre ce que l'on a appelé le vers libre et la strophe libre. Le *vers libre* constitue ce qu'on peut appeler le vers *amorphe*, c'est-à-dire ayant une existence interne complète, mais une existence externe seulement rudimentaire. La *strophe libre* est toute différente ; elle constitue la *strophe amorphe*. De même, quand il s'agira du poème, nous verrons qu'il existe le *poème amorphe*, c'est-à-dire celui composé de vers en nombre indéterminé, soit isométriques, soit libres, mais ne se groupant point en strophes.

La *strophe libre* se distingue essentiellement du *vers libre*, en ce que, dans celui-ci, il n'existe aucun arrêt du sens correspondant à un accomplissement d'une *période rythmique*. Le sens *court toujours*, de même que le rythme de son côté, sans qu'il soit nécessaire qu'ils se rencontrent à un point d'arrêt. Au contraire, dans la strophe libre, quand le sens s'arrête, il y a autre part un rythme accompli. Ce *point de repère* est sûr, et permet de faire varier, tant qu'on le désire, l'étendue de la strophe, sans que le sens devienne obscur.

La *strophe libre* est très rarement employée. Elle a l'avantage de se prêter d'une manière élastique à l'imagination et au sentiment du poète.

En voici un exemple tiré d'une poésie intitulée *De brumaire à vendémiaire*, et où chaque strophe, consacrée à un mois différent, est d'étendue différente.

BRUMAIRE

Brumaire, c'est brumaire. Ah ! partout c'est la brume ;
Point d'astre dans le sud, et point de pôle au nord ;
La vapeur et la nuit montent comme une écume,
C'est le temps qu'a prédit la Sybille de Cume,
La terre enfantera quand l'homme sera mort.
etc.....

FLORÉAL

Cherchez dans les trésors, fouillez au métal rare,
Regardez la facette au diamant avare,
Contournez les dessins, caressez la couleur,
Tout est vain... d'elle-même apparaîtra la fleur,
La fleur qui dans les monts même prend sa racine,
La fleur qui de la boue en son germe est voisine.
Vers le sommet, près le jardin, près la ravine,
Elle est toujours la fleur, elle est encor divine,
Floréal l'apportait du fond de la douleur,
La gardait jeune et fraîche et cachant la ruine,
Et de nouveau le bien a fleuri sur le mal,
Bénissez le beau mois, le mois de floréal.

Dans cet exemple les vers sont de même longueur, mais l'étendue de chaque strophe et la symétrie des rimes sont différentes. Mais chacune

d'elles est bien séparée des suivantes par un *accomplissement* complet du *rythme* et un *virement* de *pensée*.

Un des types les plus connus du vers libre c'est celui employé par La Fontaine dans ses *Fables*. Ce choix donne une grande vivacité à sa pensée. La *caractéristique* du vers libre s'y remarque bien, et empêche toute confusion avec la stance libre. La Fontaine s'efforce de faire continuer le sens quand le rythme s'arrête et au contraire d'arrêter le rythme quand le sens court, de telle sorte que les deux se rejoignent rarement, si ce n'est à la fin du poème, ce qui y constitue justement une unité spéciale. En d'autres termes, la rime reste *incomplète* dans une phrase et attend sa réalisation dans la phrase suivante. Il en résulte une harmonie différée, qui tient toujours l'esprit et l'oreille à la fois en éveil. Il est cependant certain que ce désaccord voulu entre la phrase rythmique et la phrase grammaticale n'existe pas toujours, et qu'il y a des passages où le vers libre peut constituer accidentellement une strophe libre.

Dans un travail récent, qui présente un grand intérêt : *Les stances libres dans Molière*, M. Charles Comte a observé qu'à la différence de La Fontaine qui employait le vers libre, Molière a souvent, surtout dans *Amphitryon* et *Psyché*, fait usage de la strophe libre, ce qui est bien différent. Sa démonstration nous semble faite, et sans le suivre dans les détails, nous trouvons dans ces poèmes l'application du criterium que nous venons de poser, et qui consiste dans l'arrêt simultané du sens et de l'accomplissement rythmique. Ce dernier, la clôture rythmique, consiste précisément en ce que Molière n'emploie pas la rime plate, qui est précisément *antistrophique*, mais la rime croisée ou la rime embrassante qui constituent une unité. M. Comte démontre que lorsque la rime plate se rencontre, elle n'est qu'apparente, mais forme, en réalité, soit celle nécessaire pour l'action d'une autre rime embrassante, soit un redoublement ou un triplement de rime nécessaire pour augmenter l'attente et ce que nous appelons l'harmonie différée. Ce qui est remarquable dans cet emploi par Molière de la stance libre, c'est qu'il la fait servir au dialogue, que chaque stance différente appartient à l'un des interlocuteurs, qu'en variant la longueur des vers il peut reproduire l'alternance des sentiments et leur plus ou moins de vivacité, et qu'enfin il tend à créer la *strophe scénique*, non plus seulement celle destinée au chœur, mais celle à l'usage des personnages de l'action. La fin de la strophe est quelquefois marquée avec insistance par la répétition d'une rime, comme dans l'exemple suivant :

SOSIE

Que d'un peu de pitié ton âme s'humanise,
En cette qualité souffre moi près de toi.
Je te serai partout une ombre si soumise
Que tu seras content de moi.

MERCURE

Point de quartier ; immuable est la loi.

Les auteurs dramatiques n'ont pas suivi cet exemple de Molière : dans les livrets d'opéras seuls on peut relever des strophes libres, mais qui ont si peu de valeur poétique qu'elles ne frappent pas l'attention.

Les lyriques emploient rarement les strophes libres, comme nous l'avons dit; cependant, cette strophe (libre, au moins, quant au nombre de vers) forme le fond du virelay nouveau, poème à forme fixe. Chaque stance y est de longueur inégale et *ad libitum*.

On ne saurait méconnaître la grande analogie qui existe entre la *strophe libre* et la *laisse monorime* du vieux français que nous allons trouver. Dans la *laisse* la monorimie cesse seulement avec l'arrêt complet du sens et peut-être aussi arrête-t-on le sens, quand on n'a plus de rime. Il y aurait retour à un état primitif, et la forme épique serait devenue, ou aurait tendu à devenir forme dramatique.

Telle est la composition de la strophe dans la versification française actuelle; recherchons maintenant ce qu'elle a été à l'origine.

Le vieux français distingue deux sortes de strophes : la strophe *épique*, constituée par la *monorimie*; la strophe *lyrique*, laquelle s'établit, en général, sur deux rimes au moins. Cette distinction correspond à la différence profonde qui existe entre la poésie *narrative* et la poésie *lyrique*, au point de vue de la versification et aussi à celui de la relation avec la musique. La poésie narrative n'a qu'un lien relâché avec le chant ou les instruments; le chant, pour elle, devient une sorte de psalmodie. Les instruments sont ceux à corde pincée qui l'accompagnent de temps à autre sans suivre une mesure régulière, tandis que la poésie lyrique ou chantée est accompagnée par des instruments à son continu et suit une mesure rigoureuse.

Tandis qu'actuellement la poésie épique se réalise par assemblage de vers non groupés en strophe, elle fut strophique à l'origine, la strophe qui lui est propre s'appelle la *laisse*; cette *laisse* est *monorime* et se compose d'un nombre de vers inégal dans les *laises* successives, si bien qu'on croit qu'il y a dans la *laisse* une strophe improprement dite.

La poésie narrative, quant à sa forme, est-elle issue de la lyrique, ou au contraire la lyrique de la narrative? La *laisse* est-elle une strophe embryonnaire ou une strophe défigurée? On n'en sait rien.

Nous n'avons à examiner ici que la strophe proprement dite, la strophe lyrique.

Son origine est entourée d'une épaisse obscurité, ainsi que celle du vers français lui-même.

Chose singulière! toutes les langues romanes dérivent de la langue latine; elles y ont mêlé peu d'éléments étrangers; aussi retrouve-t-on les lois linguistiques certaines de leur dérivation. On peut suivre l'évolution pas à pas.

S'agit-il de la versification? c'est tout le contraire, le fil est brusquement rompu. Les efforts n'ont pas abouti; on en est réduit à des conjectures.

Les recherches n'ont pas été poussées très loin en ce qui concerne la strophe, mais elles ont été longues et minutieuses en ce qui concerne le vers.

Pour lui elles ont abouti aux systèmes suivants dont aucun n'est satisfaisant ni prouvé.

1^{er} *Système*. — Le vers rythmique roman a sa racine, non dans le vers métrique et savant gréco-latin, qui n'était même pas indigène en Italie, mais dans le vers rythmique populaire latin qui a de tout temps coexisté avec l'autre, et on invoque le vers saturnien et d'autres.

2^o *Système*. — Le vers rythmique roman a une origine populaire, mais il est né directement sur le sol et à l'époque romane par un développement spontané.

3^o *Système*. — Le vers rythmique roman a bien une origine populaire dans un vers rythmique, soit apparu tout à coup, soit préexistant, mais il a pris le calque des formes latines, en remplaçant partout l'accent par la quantité. C'est le vers savant latin qui lui a servi de modèle.

4^o *Système*. — Le vers rythmique latin s'est formé avant qu'il existât un vers rythmique roman. Il a été la conséquence de l'effacement lent de la quantité devant l'accent.

5^o *Système*. — Il y a eu un intermédiaire entre le vers ^{métrique} latin et le vers rythmique même latin; cet intermédiaire est le vers liturgique qui a subi des influences multiples : populaire, chrétienne, orientale ; toutes les rythmiques, même celle des Germains, qui paraissent si originales, sont les imitations des vers et des chants liturgiques. C'est par les hymnes, les antiennes et les proses que s'est accomplie l'évolution.

6^o *Système*. — Rien de tout cela ; l'évolution est plus simple. Il y a eu, comme toujours, dans le passage d'une langue à sa dérivée, une désintégration suivie d'intégration nouvelle. L'ancien système contient une amorce du suivant.

Phase de désintégration. — Donnons pour exemple l'hexamètre le plus commun, le penthémimère.

La quantité s'efface peu à peu. Que reste-t-il comme parties fermes ? L'arrêt du sens à la fin du vers et à la césure ; de plus, à la fin un dactyle suivi d'un spondée accentuel. Le nombre des syllabes de quantité indifférente est indéterminé.

Phase d'intégration nouvelle. — Dans le spondée final, la seconde partie étant atone, devient muette, suivant les règles de la langue, le vers finit donc par une syllabe accentuée, ou par une accentuée suivie d'une muette, suivant que la fin est masculine ou féminine.

Il en est de même à la césure, laquelle, par conséquent, peut être masculine ou féminine.

Voilà deux points bien affermis. La syllabe de la fin du vers se corrobore par la rime qui est le développement dernier de l'accent,

Enfin le nombre des syllabes devient uniforme.

Le vers nouveau est né. Les pieds nouveaux sont nés des césures anciennes.

On trouverait le même processus dans le vers iambique, lequel a donné l'octosyllabe.

C'est ce dernier système que nous croyons vrai. Mais il n'en existe pas de preuve matérielle. Pourquoi ?

C'est que nous ne possédons pas la chaîne non interrompue des intermédiaires, laquelle pourrait nous donner la vérité historique.

La même obscurité entoure la strophe. Recherchons les anciennes formes et voyons les dérivations qui en ont été affirmées, et ce qu'elles valent.

La poésie du moyen âge, au point de vue strophique, comprend : 1° la poésie populaire et semi-populaire ; 2° la poésie, dite courtoise, c'est-à-dire celle artificielle et maniérée dont de nombreux monuments nous sont restés.

Il n'en est pas de même de la première, plus ancienne, plus sincère, mais qui ne nous est pas parvenue.

Nous avons bien les chansons populaires modernes, mais à quelle époque remontent-elles ? A quelle époque remonte leur rythme ?

Un point est certain, c'est que la strophe lyrique française primitive a été chantée et même dansée. Nous avons fait ressortir ailleurs comment le chant est à la racine de la poésie lyrique, et comment la danse, art plus matériel, est à la racine de l'une et de l'autre. Le plus ancien monument est la cantilène d'Eulalie ; cette cantilène se chantait sur un air liturgique. Il en est de même de la *Vie de saint Léger*, de la *Passion* et de l'*Alexis*, qu'on peut considérer comme des cantiques.

Beaucoup de strophes très anciennes sont monoassonantes, ce qui semblerait prouver que la strophe lyrique est dérivée de la laisse épique. Seulement à la strophe monorime on joint une clause formée par un vers plus court qui ne rime pas. Telle est la facture d'une strophe qui est souvent citée, qui est du XII^e siècle, mais a des modèles antérieurs.

Sir Raynaut, je m'en escondirai (justifierai)
(Avec) A cent puccles sor sainz vos jureroi
A trente dames que avec moi memrai
C'onques nul hom fors votre corps (vous) n'aimoi
Prenez l'emmende (excuse) et je vos baiseraï.
Raynaut amis.

C'est la formule strophique AAAAAB. Le dernier vers est répété à la fin de chaque strophe.

Quelquefois ce sont les deux derniers vers qui diffèrent du reste de la strophe monorime et riment entre eux au moyen d'une rime nouvelle. Les vers monorimes, qui précèdent sont en nombre variable. Ces deux

derniers vers se répètent ensuite au bout de chaque strophe comme refrain.

Ainsi dans la *Belle Aiglantine* qui est du *xii^e* siècle :

Belle aiglantine, en roïale chambérine (chambre)
Devant sa dame, cousait une chemise.
Ainc n'en sut mot quand bone amor l'atise.
Or orrey já
Comme la belle aiglantine exploita (agit)

Puis la monorime disparaît chassée peu à peu par l'influence dissimilante du refrain. Le processus est facile à saisir. Le refrain, après avoir été distinct et par le sens et par le rythme, tend à se fondre avec la strophe, à s'en rapprocher d'abord par le sens et par le rythme, puis à rimer avec lui. Cependant, dans ce dernier but, il ne faut pas qu'il aille jusqu'à se confondre avec cette strophe par monorimie. Aussi la monorime est-elle détruite, et va naître la strophe à rime croisée sur deux rimes.

Ainsi la strophe lyrique serait née de la laisse épique par l'introduction d'un refrain qui aurait détruit la monorimie.

Puis le refrain lui-même disparaît et l'on a la strophe sur deux rimes où le vers de la fin, par l'hétérométrie qui continue de subsister, forme clausule. Quelquefois il n'y a même pas hétérométrie, mais les deux vers de la fin riment entre eux et d'une rime différente de celle des autres, comme dans certaines stances.

Le second moyen de constitution de la strophe ancienne fut l'hétérométrie, qui consistait dans une réunion de six vers, par exemple, avec le troisième et le sixième plus longs que les autres, ce qui donne à la strophe une cadence particulière, très caractéristique. Cette forme très usitée donne naissance à la strophe dite *couée*, parce que le troisième et le sixième vers, plus courts ou plus longs que les autres vers, sont comparés à une queue.

Dans la forme la plus ancienne de cette strophe, les troisième et sixième vers sont plus longs que les autres; le premier et le deuxième riment entre eux, mais non avec le quatrième et le cinquième, puis l'inverse a lieu; enfin toutes les combinaisons se produisent.

Tot a estru
Vei, Marcabru
Que comjat voletz domandar
Del mal partir
Non ai cossir
Tan sabetz mesura esgardar.

Le troisième tient à la poésie plus populaire; il consiste dans la rime enveloppante.

Nous avons signalé ce rythme si commun encore qui consiste dans un

quatrain où les vers pairs seuls riment entre eux. Nous devons insister sur ce point.

Nous ouvrons le tome V du *Recueil des chansons populaires de France*, par Rolland ; les cinq premières sont conçues dans cette forme, sans compter beaucoup d'autres.

Le vers employé n'est pas l'octosyllabe, mais le vers de six syllabes, celui le plus usité dans cette versification. Voici quelques *spécimens*.

Par un soir à la brune
Allant m'y promener
Par la grand'rue je passe,
J'ai vu une clarté,
C'était ma bonne amie
Qui allait se coucher.
Frappant du pied la porte,
La porte ouvrirez-vous,
Je suis couvert de neige
Mouillé jusqu'aux genoux,
Voilà la récompense
Que je reçois de vous.

Tous les vers impairs sont sans rime.

Mon père m'a marié
A la Saint-Nicolas ! ah ! ah !
Il m'a donné un homme
Que mon cœur n'aime pas ! ah ! ah !
Ah ! ah ! ah ! cela ne va guère
Ah ! ah ! ah ! cela ne va pas.

Même processus ; en outre, les deux derniers vers forment ici refrain et se répètent à la fin de la strophe suivante d'où, en réalité, la stance est un quatrain.

Mon mari est bien malade
En grand danger d'en mourir,
Il m'a demandé un prêtre
Je suis allé li en cri.

On trouve le même rythme dans les refrains.

Ah ! oui vraiment,
Je n'aurais jamais cru
Un homme aussi heureux
Que le petit bossu.

Il faut remarquer que les vers populaires sont toujours très courts, de même très courte est la phrase musicale rudimentaire. Le vers de six syl-

labes semble bien un point de départ. En effet, il l'est, et il a abouti à deux résultats différents qui ne se contrarient point.

Ces vers étant très brefs, il semble à l'oreille populaire bien suffisant que les rimes viennent d'un vers l'un ; d'ailleurs, pour constituer l'unité strophique par la rime, il suffit que cette rime existe à la fin de la strophe, et pour cela, que la dernière syllabe du dernier vers assone avec une syllabe finale d'un quelconque des vers. Quant aux deux autres vers, ils peuvent consonner entre eux ou ne pas consonner, cela est indifférent au point de vue strophique. A ce point de vue même, il vaut mieux qu'ils ne consonnent pas et que rien ne vienne contrarier l'effet dominant de la rime du vers final avec la fin de l'un des autres. Cette stance populaire lie donc mieux la strophe que le système ordinaire.

Mais à mesure que la civilisation avance, l'esprit est capable d'une plus longue pensée, la langue d'une plus longue phrase, l'oreille d'un plus long chant, le vers s'accroît ; c'est ainsi que la succession historique amène successivement l'octosyllabe, puis le décasyllabe, puis le dodécasyllabe ou alexandrin.

Or, il suffit d'une simple disposition graphique pour faire du quatrain populaire à rime paire deux alexandrins à rime complète, les vers descendant au rang d'hémistiche.

Mon père m'a marié à la Saint-Nicolas
Il m'a donné un *homme* que mon cœur n'aime pas

Seulement un de ces vers a une césure féminine, à l'hémistiche, ce qui est défendu aujourd'hui, mais était permis alors ; en d'autres termes, le vers est asynartète ; la suite de l'évolution le corrigera et il deviendra synartète et parfait. On pourrait faire de ces vers si connus de Racine un quatrain de la forme populaire.

Oui je viens dans son temple
Adorer l'Éternel.
Je viens, suivant l'usage
Antique et solennel

Suivant nous, l'alexandrin, dont on n'a jamais recherché soigneusement l'origine (après avoir poursuivi avec grand soin celle du décasyllabe, on déclare ensuite que l'alexandrin n'est qu'un décasyllabe allongé), proviendrait de la suture de deux petits vers populaires de six syllabes dont le premier était sans rime. Ce vers de six syllabes était trop court pour que chaque vers rimât ; cette rime multipliée aurait détruit l'effet de la rime finale strophique. Mais il n'en était plus de même dans l'octosyllabe ; dès que ce vers fut disposé en quatrain on se contenta de la rime du dernier vers avec un vers quelconque pour établir l'unité strophique, et on laissa les deux autres vers, les impairs, rimer entre eux d'une autre rime, ce qui constitua la rime croisée ou embrassante.

Ainsi la versification du vieux français constitua son unité strophique : 1^o à une période antérieure par la monorimie qui confondait le lyrique avec le narratif, et qui provenait de la force de l'accent ; 2^o à une époque postérieure. — 1^o Par le refrain ; 2^o par l'hétérométrie ; 3^o par la rime strophique sous sa double face (a) de rime unique (b) de rime alternée ou embrassante.

Réunissant ces résultats en synthèse, on peut concevoir la versification française naissant spontanément sur le sol à l'époque romaine, sans recours aux emprunts ou aux dérivations latines de la manière suivante.

Le vers isolé serait peut-être emprunté à une source latine, malgré l'abîme qui sépare le système rythmique du système métrique ; mais une fois en possession du vers, les langues romanes se seraient construit d'elles-mêmes leur strophe.

Le premier moyen aurait été de faire rimer tous les vers de la strophe, *processus* mécanique, non d'abord fonctionnel. L'accent de la dernière syllabe, son homotonie dans chaque vers aurait appelé l'homophonie, comme cela a eu lieu ailleurs, dans l'hymnographie grecque.

Puis l'oreille aurait cherché à écarter cette monotonie qui nuit à l'effet lyrique. Alors à la rime versuelle serait venue se joindre la rime strophique ; or cette rime c'est le refrain ; le refrain est au poème et à la strophe, ce que la rime est au vers. Nous avons vu plus haut l'effet de ce refrain introduit. Mais quelle est son origine ? Elle est très discutée. Nous l'établirons en parlant du poème.

Puis on passe à divers moyens plus librement. On emploie l'hétérométrie dans la strophe couée. On emploie la rime strophique finale dans le quatrain populaire de six syllabes, jusqu'à l'épanouissement de la versification actuelle. Le système va de plus en plus en s'amplifiant. Il commence par un petit vers et un petit nombre de vers, il continue par des vers et des périodes plus longues.

Il n'y a pas besoin de faire intervenir à chaque instant le rythme latin quantitatif qui répondra plus ou moins au rythme français ; le roman s'est suffi à lui-même pour sa strophe. Quant aux hymnes et aux proses de l'Église, elles n'ont pas servi de modèles ; c'est la rythmique populaire et romane qui s'est reflétée sur eux.

Tel est le premier système. Il en existe un autre diamétralement contraire que nous devons exposer maintenant. Tout serait latin dans la strophe française.

Laissant de côté la laisse monorime qui est surtout épique, et aussi le quatrain populaire à vers non rimés et rimés alternant, certains auteurs analysent et expliquent la strophe française primitive de la manière suivante.

Les types primitifs seraient :

1^o *aab aab* ; 2^o *ab ab ab ab* ; 3^o *aaaB, aaaBB, aab ab*.

1^{er} type : *aab aab*. — Il s'agirait soit de la strophe couée dont nous avons parlé, soit du sixain avec le troisième et le sixième vers originellement

plus longs, plus tard plus courts que les autres. En voici encore un exemple.

D'aisso lau Dieu
E sant Andrieu
Qu'om non es de maior albir
Qu'ieu suy, som cug
E non fas brug
A volrai vos lo perqué dir.

Cette strophe aurait pour origine le démembrement de deux longs vers latins, de deux tétramètres trochaïques. Le tétramètre se divisait dans le latin liturgique en trois parties séparées les unes des autres par des césures. Ce tétramètre est de huit pieds ou seize syllabes, mais s'il est catalectique, de quinze syllabes seulement. La première césure avait lieu après la quatrième syllabe, la seconde après la huitième. Les césures rimaient ensemble; quant aux longs vers, à leur tour, ils rimaient entre eux par leur syllabe finale.

En voici un exemple :

*Omni die, dic Mariæ, mea laudes anima ;
Ejus festa, ejus gesta cole devotissima.*

Cette rime entre les deux premiers hémistiches est bien remarquable; elle vient à l'appui de ce que nous avons dit plus haut et ailleurs; suivant nous la rime de la fin du vers est née, non du besoin de renforcer les vers ayant perdu la quantité métrique, car il n'y a pas de cause finale en versification. non plus qu'en linguistique; les processus sont tout mécaniques d'abord et ce n'est que plus tard qu'ils concourent à un but; mais de la force de l'accent.

Expliquons-nous. L'accent, la quantité elle-même, quoique moins puissantes lorsqu'elles parviennent à une grande intensité, finissent par changer le son.

En français par exemple l'*a* dans *la* n'a pas le même son que dans *hélas!* parce que dans l'un il est bref et dans l'autre il est long. Il y a entre les deux l'espace d'un demi-ton sur la gamme des voyelles. De même le manque d'accent en russe change tous les *o* en *a*. Or, l'accent frappant très fortement la dernière syllabe de tous les vers tend à les rapprocher qualitativement, à leur faire prendre le même ton, il y réussit par la rime.

Le même effet se produit par le repos de la césure; il imprime un contre-coup à la voyelle qui précède, et, accentuée ou non, il tend à lui donner le même son qu'à celle qui précède l'autre césure.

Ainsi quantité, accent, césure, tendent à uniformiser le son qui précède. La strophe *couée* reproduit exactement la structure de la strophe liturgique ci-dessus. Il suffit de détacher graphiquement chaque hémistiche qui devient ainsi un petit vers. Il est vrai que quelquefois le troi-

sième et le sixième vers sont plus longs au lieu d'être plus courts, mais cela est résulté de la suite des temps. Il est vrai qu'il est peu naturel d'avoir fait rimer en latin les syllabes non accentuées, c'est que le rythme latin pourrait bien être plutôt le reflet d'un rythme romain.

2^e type : *ab ab ab ab*. — Ce serait un huitain. Il correspondait à quatre longs vers latins reliés entre eux par une rime intérieure et une rime finale. Il s'agit encore du tétramètre trochaïque, toujours le catalectique, par conséquent, de 15 syllabes divisé en 8 + 7.

*Admiranda, sed favoris digna dies oritur
Celebranda cunctis horis vita sancti panditur*

Pierre DAMIEN (XI^e siècle).

On voit que l'hémistiche du 1^{er} vers rime ici avec celui du second et que chaque vers n'est plus partagé qu'en deux.

Il en résulte non plus une rime enveloppante comme plus haut, mais une rime croisée, les deux longs vers formant un quatrain, les deux vers suivants, un autre quatrain, et ainsi de suite.

3^e type : *aaaB*, et *aaaBB*. — Le grand B indiquant un vers de refrain. — Il s'agit des strophes que nous avons citées plus haut et dans lesquelles se trouve un refrain, soit d'un seul vers B, soit de deux vers BB.

Voici une variante de type *aaa bB*.

Kant li vilains vaint à marchier,
Il n'i vait pas pour berguignier
Mais por sa feme a esgaitier
Ke nuns ne li forvoie
A cuer les ai les jolis malz, coment en guariroie

Rom. I, 25.

En supprimant le refrain et en le remplaçant par le vers ordinaire, on aurait le type *aab ab*.

Dans cette forme les deux derniers vers tiennent la place d'un refrain ; à l'origine, à l'époque du tétramètre, ce refrain devait se composer d'un long vers égal à ceux du couplet ; c'était un tétramètre. Puis les vers courts remplacèrent dans la poésie lyrique les longs vers, et le refrain seul à cause de son caractère traditionnel serait resté ce qu'il était ; on eut alors, par exemple, les chiffres exprimant le nombre de syllabes de chaque vers, et les lettres, les rimes : *8a8a8a8ab 12 B*, ou si le refrain est de deux vers *8a8a8a8b8 C 4 B*, puis on raccourcit le quatrième vers et l'on eut *8a8a8a 4 b 8 A, 4 B*, puis en supprimant le vers refrain *8a8a8ba 4 b 8a 4b* (Janroy, page 400).

Trois faits sont à remarquer ici :

Le refrain aurait été un facteur puissant de ce type, puis aurait disparu après avoir accompli son œuvre strophique ; au contraire le refrain

subsiste toujours dans la chanson, c'est-à-dire dans le poème proprement dit.

Le point de départ de ce genre est bien la monorimie que le refrain est venu battre en brèche et détruire.

Enfin la strophe serait née *coule* au moins en partie, du brisement du vers long latin. Les peuples dans l'enfance ne peuvent pas employer des longs vers; ceux très courts leur sont seuls assimilables; s'ils sont obligés d'en emprunter à une langue où les vers sont trop longs, ils les coupent en cherchant le joint des césures et ils font de chaque hémistiche un vers, la production nouvelle se fait par scissiparité.

Ce système est donc bien obligé d'admettre un facteur dont il n'indique pas l'origine latine, qui semble bien de provenance romaine : le refrain, dont nous étudierons plus loin l'origine.

D'autre part, il cherche le prototype rimé dans les tétramètres latins rimés d'époque récente, et alors il n'y a pas de raison pour que ces tétramètres ne soient pas les imitations des rythmes romans.

Entre ces deux systèmes lequel choisir? Il est bien difficile de le faire d'une manière sûre. On manque de preuves historiques convaincantes. Il y a certainement imitation, mais de quel côté? Les déductions rythmiques par le raisonnement et la comparaison n'amènent pas non plus à des conclusions sûres.

Pour nous, nous croyons qu'au moins quant à la strophe, il y a eu renaissance du rythme. Deux éléments romans absolument nouveaux ont apparu dans le vers : l'accent et la rime : dans la strophe et le poème : le refrain qui n'est que le prolongement de la rime; en d'autres termes l'élément accentuel et l'élément qualificatif des phonèmes ont envahi le rythme qui n'était gouverné que par l'élément quantitatif.

Ces éléments n'ont pas été transmis par le latin, ils sont de naissance romane.

Cela étant, et le vers roman étant formé, le génie roman a pu constituer librement sa strophe; la rime soit versuelle, soit du poème (refrain), lui a suffi pour cela.

Elle n'a pas eu besoin de la taille et des retailles du vers latin.

Mais en pareille matière tout n'est encore qu'hypothétique. On peut se laisser provisoirement conduire par l'instinct, par l'oreille, qui, en matière rythmique, est un excellent avertisseur.

C'est ainsi que nous sommes amenés à croire à un rythme général roman.

Passons maintenant au poème. Nous aurons un terrain plus favorable pour chercher le vrai caractère et l'origine du refrain qui le domine tout entier.

2° Du Poème.

Le poème est l'unité rythmique supérieure, mais il faut qu'il soit

unité rythmique pour que nous nous en occupions ici ; en effet, le poème peut n'être *unité* qu'au point de vue psychique, poétique, mais au point de vue du rythme rester amorphe, sans parties différenciées, n'être qu'un simple agrégat de vers de nombre et de forme indéterminés. C'est ce qui arrive quand il ne se divise pas en strophes, lorsqu'entre le vers et le poème il n'y a pas d'unité rythmique intermédiaire. Peu importe d'ailleurs alors que les vers qui le composent soient uniformes, ou libres ; cette distinction regarde le vers lui-même et non la strophe, le poème n'en reste pas moins amorphe.

Mais n'a-t-on affaire à un poème véritable au point de vue rythmique que lorsque l'agrégat de vers se divise en strophes se suivant en nombre indéterminé ? Non ; dans ce cas le poème est encore amorphe, ce sont les strophes seules qui sont constituées.

Pour constituer le poème véritable, il faut qu'il se compose d'un nombre de strophes préfix, dont l'une sera différenciée régulièrement des autres de manière à former des parties concourant à un tout, ou d'un nombre de strophes indéterminé, mais chacune se reliant à l'autre par un lien poématique, un refrain, par exemple. Ce sont des moyens que nous allons examiner, mais la simple juxtaposition de strophes, même parfaites en elles-mêmes, ne peut constituer le poème au point de vue rythmique. Car toute unité organique doit se composer de parties différenciées dans ce but. Dans le monde physique un agrégat de cellules identiques ne peut non plus constituer un organisme.

Nous allons retrouver dans le poème la plupart des processus que nous avons observés dans la strophe.

D'un côté, moyens de formation soit par l'hétérométrie, soit par le refrain qui est la rime du poème, soit par les coupures du sens.

D'autre côté, mesure binaire et mesure ternaire, en d'autres termes, mesure à deux temps et mesure à trois temps.

Comme nous l'avons fait en ce qui concerne la strophe, nous allons examiner l'état du poème dans la versification contemporaine, puis dans le vieux français.

A) *Du poème dans la versification contemporaine.*

Le poème dans le sens rythmique où nous l'entendons est ce que l'on appelle communément le *poème à forme fixe*, quoique ces deux termes ne se recouvrent pas tout à fait, ou plus exactement la forme fixe l'est à plusieurs degrés différents : ou bien, l'on fixe le dessin rythmique et le nombre de vers et de stances, c'est ce qui a lieu par exemple dans le sonnet ; ou, au contraire, le nombre des stances est indéterminé, comme dans la villanelle, la ritournelle, mais c'est le dessin rythmique qui est fixé vers par vers ; ou bien enfin tout est indéterminé, sauf le retour périodique d'un refrain, comme dans la chanson. Mais, quel que soit le degré de fixité, la forme est toujours fixe dans un certain sens, sans cela il n'y aurait pas de poème au sens rythmique.

Avant d'examiner les diverses sortes de poèmes, leurs divisions quant

aux moyens d'unité poématique employés et quant à la mesure, il importe d'analyser et d'observer dans leur ensemble les deux grandes idées qui dominent ici : l'idée du refrain, l'idée de l'épode.

Le refrain qui commande la plus grande partie de la poésie lyrique française et entièrement la poésie populaire n'est autre chose que la rime spéciale au poème ; rime et refrain liennent à la même racine. Ils ont entre eux un intermédiaire qui va servir à nous montrer le point de jonction,

La rime, comme nous l'avons vu, n'est pas, en réalité, *versuelle* mais plutôt strophique, c'est-à-dire qu'en français même un vers isolé se conçoit parfaitement, sans rime, surtout quand c'est un vers à césure. Dès qu'on est en présence de deux vers rimant ensemble et non suivi d'autres, on possède un *distique*, c'est-à-dire le *minimum de la stance*.

Si la rime est strophique, le refrain est poématique, et concourt puissamment à former l'unité du poème.

En quoi le refrain ressemble-t-il à la rime ? En quoi en diffère-t-il ?

Il ressemble à la rime en ce que tous les deux se constituent principalement par le retour des mêmes éléments à des places symétriques et que ces éléments en retour contiennent une consonnance.

Le refrain est, à ce point de vue, une rime plus étendue. Ce qui est au fond du refrain comme de la rime et plus encore du refrain, c'est le besoin de l'oreille, comme de l'esprit, de revenir au point de départ, soit à la fin seulement, soit de temps en temps. Ils correspondent à ce qu'est en musique le retour fréquent du même motif qui domine la composition, et aussi quelquefois le *leit motiv* diffère du motif proprement dit en ce qu'il vient traverser de temps en temps un ordre musical tout différent. Ce besoin du retour, cette nostalgie du commencement, du pays natal, de l'ancienne habitude, lequel est bien dans la nature de l'homme, c'est l'une de ses plus secrètes et intimes attirances ; il est au sentiment humain ce que l'attraction de la pesanteur est au monde physique.

Mais si la racine de la rime et du refrain est la même, ils divergent bientôt, et nombreuses sont leurs différences. La rime est purement phonique ; elle consiste dans la répétition du même son : le refrain est à la fois phonique et psychique ; il consiste dans la répétition à distance, à la fois du même son et de la même idée, du même mot, bien plus, de la même pensée de la même phrase souvent aussi de celle d'une stance entière.

Le refrain est bien plus complet que la rime ; il ne s'adresse pas seulement à l'oreille, mais aussi à l'esprit. Les mêmes pensées reviennent doublées du même son, impérieuses, persistantes, dominant les autres, liant le poème.

Le refrain, de même que la rime, est si naturel qu'il est essentiellement populaire. Il disparaît souvent de la poésie lyrique, courtoise ou lettrée, mais reste dans le genre populaire, dans la classe où il a pris naissance.

Il se lie intimement aux deux arts qui accompagnent et surtout qui accompagnaient à l'origine la poésie : la danse et le chant. Le couplet correspond au chant en solo ou en duo, le refrain au chant en chœur ; nous

verrons comment cette fonction explique l'origine mécanique du refrain ; mais cela concerne l'évolution que nous n'étudions pas en ce moment.

De même, dans la danse, le couplet correspond à la danse en couple, le refrain à celle en ronde qui souvent suit l'autre.

Tel est le refrain dans son ensemble, mais il renferme diverses espèces :

1° Le refrain peut se composer ou d'une strophe entière de 4, 3 ou 2 vers ; 2° d'un seul vers ; 3° d'un seul mot. Ceci concerne l'étendue du refrain.

Le refrain le plus ordinaire, celui resté dans les chansons populaires, se compose d'une strophe entière, quelquefois réduite à deux vers, mais ce n'en est pas moins une strophe. Il est bien connu, nous n'avons pas à nous y arrêter.

Le refrain composé d'un seul vers est plus rare ; on le trouve régulièrement dans la ballade. Dans ce petit poème, chacune des trois strophes semblables et la strophe dissemblable de l'envoi doivent se terminer par le même vers. Ce vers, étant unique, doit naturellement rimer avec un des derniers de la même strophe, ce qui entraîne indirectement pour la seconde partie de chacune des strophes et pour le dernier des vers rimants, les mêmes rimes.

Enfin, le refrain peut consister dans un seul détaché, ne rimant pas et formant comme le commencement d'un vers entier tronqué. C'est ce qui a lieu dans le rondeau.

Ce *processus* peut être touché du doigt si l'on compare le rondel au rondeau.

On verra que le rondeau n'est qu'une sorte de rondel tronqué où l'on n'a gardé que le premier mot du vers refrain.

Rondel.

*Le soleil éteint son flambeau
Mais l'amour dans les cieux se lève,
La lune dort, l'étoile rêve,
Le jour de la nuit est plus beau.*

*Les aimés sortent du tombeau.
Ils ont une caresse brève,
Le soleil éteint son flambeau
Mais l'amour dans les cieux se lève.*

*Midi t'éveille à fleur de peau,
La nuit on voit monter la sève
On entend battre le cœur d'Ève ;
Voici le chant de Salambô !
Le soleil éteint son flambeau.*

Transformation en rondeau.

*Le soleil éteint son flambeau,
Mais l'amour dans les cieux se lève,*

La lune dort, l'étoile rêve,
Le jour de la nuit est plus beau.
Les aimés sortent du tombeau ;
Ils ont une caresse brève,
Le soleil!

Midi t'éveille à fleur de peau,
La nuit on voit monter la sève,
On entend battre le cœur d'Ève,
Voici le chant de Salambô,
Le soleil!

Sans doute la pensée est défigurée, car ce que l'on conçoit comme rondel ne peut être conçu indifféremment comme rondeau. Mais au point de vue rythmique on touche le processus.

Quant à la vraie forme du rondeau la voici :

Maman, ce n'est pas même nom que mère,
L'enfant l'a trouvé dans sa plainte amère,
L'enfant l'a clamé dans son cri joyeux,
Il lui sort des mains, il lui part des yeux,
Plus beau que papa, bien plus doux que père.
Il dure le temps de vie éphémère,
Le garçon grandi, voudrait bien le taire,
Dans le noir chagrin il crie encore mieux
Maman!

L'épouse est venue, on n'a plus que faire
De ce nom si vieux, on le laisse à terre,
Nous voici parti soudain vers les cieux,
Bonjour les petits, bonsoir les aïeux!
Mais je redescends le cœur solitaire....
Maman!

On voit que la forme rythmique diffère un peu, mais qu'au fond le rondeau est un rondel abrégé quant au refrain qui ne contient plus que le premier mot du vers.

Dans un autre sens le refrain peut être de mots entiers, ou seulement de sons. Nous connaissons le premier. Le second consiste à établir, à la fin de chaque couplet par exemple, deux vers qui riment entre eux toujours avec la même rime différente de celle des couplets.

Les exemples de ce procédé sont rares. En voici la formule : 1^{er} couplet BCBC, refrain AA ; 2^e couplet DEDE, refrain AA, etc.

Dans un troisième sens le refrain peut précéder le couplet ou le suivre. Le second cas est le plus fréquent et bien connu, nous allons revenir sur le premier tout à l'heure. Dans un autre sens le refrain peut être entier, ou divisé et alternatif. Le refrain complet est celui qui revient

dans une stance complète à la suite de chaque couplet. Le refrain divisé et alternatif est le suivant, on peut l'observer dans la villanelle et dans la glose.

Dans la glose on commence par un refrain de quatre vers qui n'est pas encore refrain, puisqu'il n'a pas encore été répété, mais qui servira à faire un refrain; puis à chacune des stances suivantes, on ajoute un des vers de cette stance refrain.

Stance fournissant le refrain.

*Au clair matin je t'aime ma mignonne,
Quand midi brille il est sur notre amour,
Le soir je t'aime encore plus que le jour,
La douce nuit, c'est elle qui te donne.*

STANCES FORMANT LES COUPLETS

1^{re} Stance.

Le pur baiser que permet la Madone
C'est ton baiser de la fleur à l'oiseau,
C'est ton baiser de l'haleine au roseau :
Au clair matin je t'aime ma mignonne,

2^e Stance.

De tes grands yeux à midi c'est le tour,
Tout le soleil avec toute sa flamme
Ne vaut jamais ce rayon de ton âme ;
Quand midi brille il est sur notre amour.

3^e Stance.

L'heure est plus lente et partout alentour
Sont les parfums, les désirs et le rêve,
Et l'amour croît et tout veut qu'il s'achève,
Le soir je t'aime encore plus que le jour.

4^e Stance.

Mais quand la nuit a mis sa dernière ombre,
Alors mon cœur s'approche encor du tien,
S'approche tant que ton cœur est le mien.
*La douce nuit c'est elle qui te donne
Au clair matin.*

On voit que chaque stance formant couplet détache de la stance type un de ses vers pour le répéter et en former un refrain partiel. Le poème n'est fini que quand tous les vers du refrain sont épuisés ainsi.

La glose y ajoute la répétition à la fin du poème des mots du commencement *au clair matin*. Mais c'est là un procédé tout différent dont nous avons déjà parlé à propos du rondeau.

Dans la villanelle le procédé est le même, mais le poème est à étendue indéterminée ; on peut répéter les vers alternés du refrain à l'infini.

Stance fournissant le refrain.

*La nature est joliette
Le soleil peut s'allumer
La fleur à fait sa toilette*

1^{re} Stance (couplet).

*Le thym et la sariette
Croissent pour la parfumer ;
La nature est joliette.*

2^e Stance (couplet).

*Plus bas est la violette
Qui ne peut plus se fermer,
La fleur a fait sa toilette.*

3^e Strophe (couplet).

*La vache tranquille allaite
Son petit pour le calmer,
La nature est joliette.*

On voit que sur la strophe refrain, le vers médian ne sert qu'à faire pivoter le rythme, mais que les deux autres vers fournissent alternativement un refrain à toutes les autres strophes.

Dans un autre sens le refrain peut être extérieur à chaque couplet et distinct de lui, ou, au contraire, ne faire qu'un avec le couplet lui-même, être intérieur.

Cette sorte de refrain, pour ainsi dire latent, est très remarquable. On l'observe dans la sextine et dans le rythme réversif.

Dans ces cas il ne s'agit plus que d'un refrain consistant en un seul mot.

Voici d'abord un exemple de la sextine.

1^{re} Strophe.

*Le cœur aime en tout temps, le cœur aime à tout âge
Quand le regard fleurit sous un rayon divin,
Lorsque la beauté bonne est belle davantage,
Du bien c'est le bonheur qui reste en héritage ;
Le baiser plus léger ne fut qu'un baiser vain,
C'est sa bonté qui fit que son amour me vint.*

2^e Strophe.

L'oiseau sans le savoir, un jour sous mon toit vint,
Il avait dans le ciel passé tout son jeune âge,
De sa riche couleur très joyeux et très vain,
Il était tout trempé du feuillage divin,
La rosée il l'avait cueillie en héritage,
Je le pris, il ne peut en cueillir davantage.

On voit que, comme de vrais bouts-rimés, tous les mots de la fin de chacun des vers de la 1^{re} strophe se retrouvent à la fin de ceux de la 2^e strophe, mais dans un ordre différent.

La première strophe ayant : *âge, divin, davantage, héritage, vain, vint.*

La seconde a : *vint, âge, vain, divin, héritage, davantage.*

Il y a si bien refrain, et non rime, que les mots ne doivent pas changer de sens.

Cet arrangement de retour est très complexe. Le sextine ne doit finir que lorsque le roulement des finales a ramené la fin du premier vers. Le sextine est ainsi un poème à durée préfixe, dépendant de la première stance.

Nous parlerons plus loin de la clôture de la sextine qui rentre dans un ordre d'idées autre que celui du refrain.

Le rythme *réversif* est beaucoup plus simple, il consiste à finir les vers de toutes les strophes par les mêmes mots, mais placés dans un ordre inverse.

L'aurore est venue et tu dors mignonne,
L'oiseau dans la feuille est tout reposé,
Prêt à recevoir le jour que Dieu donne...
Mais te réveiller je n'ai pas osé

Un petit baiser serait trop osé;
Le baiser plus doux que celui qu'on donne
C'est le baiser pur, frais et reposé
Qu'elle-même fait ta lèvre, mignonne.

Il y a dans ce procédé une véritable *rotation* du poème sur un *pivot* composé de quelques mots. C'est un refrain d'une espèce toute particulière.

Le refrain peut devenir purement phonique, c'est-à-dire dégénérer en rime ; mais c'est un refrain encore, car il sert à unir les strophes et à fonder l'unité poématique ; mais en réalité le système est un peu différent, et nous nous trouvons alors en présence de la rime poématique, dont nous parlerons un peu plus loin.

Telle est la première idée qui domine le poème en français, c'est celle du refrain. La seconde n'est pas moins importante, et nous verrons qu'elle

s'unit souvent à la première, c'est celle de l'épode. Mais l'épode n'est pas spéciale à la versification française, on la retrouve ailleurs plus dominante, par exemple, dans la lyrique grecque.

Qu'est-ce au fond que l'épode ?

De même que le refrain est la rime propre en poème, l'épode est l'hétérométrie propre au poème.

L'hétérométrie qui est un des plus puissants moyens de formation de la strophe, consiste en ce qu'un des vers, en général le dernier, diffère des autres par sa longueur ou par sa forme; l'épode consiste en ce qu'une des stances du poème, en général, la stance finale, diffère des autres en ce qu'elle est tantôt plus longue, tantôt plus courte et généralement autrement construite.

Mais ici l'hétérométrie se rattache par son point de formation à des arts souvent connexes à la poésie; le chant et la danse.

Au commencement de la lyrique grecque, le poème se chantait et se dansait en même temps.

Or, la danse se composait de trois mouvements : 1^o mouvement progressif par un danseur seul ou par un couple, peu importe; 2^o mouvement régressif en refaisant les mêmes pas et sur le même air; 3^o mouvement rotatoire, probablement de tous les groupes réunis dans une ronde sur un air différent et aussi d'une durée autre, généralement plus courte.

La partie du poème qui accompagne le mouvement progressif est la strophe; celle qui accompagne le mouvement régressif est l'antistrophe, celle qui accompagne le mouvement rotatoire accompli par tous ensemble est l'épode.

Dans les odes grecques, l'allure de la strophe est libre, les vers ne sont pas semblables les uns aux autres; mais l'antistrophe doit reproduire mot à mot et vers à vers le dessin rythmique de la strophe; au contraire, l'épode est une réduction de la strophe, elle est hétérométrique et forme *clausule*.

La réunion de la strophe, de l'antistrophe et de l'épode forme la *triade*. Il est vrai, une ode peut se composer de plusieurs triades qui se suivent, mais on a alors une suite de poèmes juxtaposés, mais distincts, formant chaîne, comme on obtient maintenant des chaînes de sonnets.

La plus légère différence suffit d'ailleurs pour distinguer l'épode. On peut citer comme exemple le commencement du poème d'Hélène dans les poèmes antiques de Leconte de l'Isle où il imite, autant que possible, l'ode grecque triadique.

Chaque strophe s'y compose de neuf vers; mais, tandis que dans la strophe et dans l'antistrophe les 5^e et 9^e vers sont plus courts que les autres, dans l'épode ce sont les trois derniers vers qui sont plus courts; de plus, la disposition des rimes est changée; et le poème obtient ainsi un peu l'effet du rythme antique.

Cette constitution triadique du poème au moyen d'une épode différente de la strophe et de l'antistrophe, et en formant une réduction de manière

à créer une clausule poématique par l'hétérométrie, s'est retrouvée dans la poésie française et à son origine, seulement elle s'est revêtue de nouveaux noms, et nous croyons être le premier qui l'ait reconnue sous de nouveaux costumes.

Il y a là une renaissance du rythme et non une conservation ou une formation par évolution. C'est aussi la danse avec ses figures qui a donné naissance en France à la poésie lyrique épodique.

L'idée de l'épode diffère profondément de celle du refrain, non seulement en elle-même, mais par les milieux qu'elle affectionne pour son développement. Le refrain est tout populaire ; au contraire, le rythme épodique fait partie de la poésie savante, en particulier, en vieux français, de la poésie courtoise ; ses formes sont un peu artificielles et affinées.

D'autre côté, le refrain semble se rattacher à la danse la plus simple, à la ronde, dans laquelle, par des mouvements alternatifs, il y a des balancements et une sorte de galop rotatoire, et au chant le plus simple, celui où l'un chante et les autres reprennent en chœur quelques mots du chant. Au contraire, la forme épodique se rattache à la danse plus complexe, au quadrille, avec ses figures comprenant le mouvement progressif, le régressif et le rotatoire, et en musique, au duo suivi de chœur. La marche a été la même en Grèce et en France. Quant à la France, c'est certainement le chant avec refrain qui est la forme la plus usitée. Quant à la Grèce, Christ, page 617 de sa *Métrie*, démontre que le rythme lyrique n'apparut pas d'abord sous la forme triadique.

Comment l'idée épodique se manifeste-t-elle dans la poésie lyrique française ? Pour le comprendre, il suffit de prendre quelques types de poèmes à forme fixe. Voici, par exemple, la ballade :

Ce poème à forme fixe se compose de quatre strophes dont la dernière est de moitié plus courte que les autres, et sous la rubrique d'*envoi* sert d'*épode*. Supposons une strophe de huit vers, l'*envoi* n'en aura que quatre. Les quatre premiers vers de chaque stance ne seront pas de même rime dans les différentes stances, mais, au contraire, les derniers vers devront être de mêmes rimes que celles des derniers vers des autres stances et de l'*envoi*. Voilà ainsi la forme triadique constituée. Ajoutez à cela que le dernier vers de chacune des stances et de l'*envoi* est identique, mais ceci a trait au refrain et non au caractère épodique. Nous ne donnons pas d'exemple de la ballade, cette forme est trop connue. Nous croyons seulement que l'épode porte ici un nom spécial : l'*envoi*, et qu'il est juste la moitié de la strophe ; l'hétérométrie poématique est tout à fait saillante.

Nous venons de parler de la sextine à un autre point de vue, mais nous avons passé sous silence sa dernière strophe, qui a bien le caractère d'une épode. En effet, elle se compose de moitié moins de vers que les autres strophes et forme ainsi clausule par hétérométrie. Par exemple, si la strophe avait six vers, celle finale n'en a que trois. Mais, chose curieuse, ces trois vers doivent contenir les six mots formant refrain qui sont répartis dans les six vers des autres strophes. Pour obtenir ce ré-

sultat, trois de ces mots se retrouvent à l'hémistiche ou vers l'hémistiche.

De cette sorte on n'a pas seulement une abréviation mais une réduction véritable de la strophe. C'est *très artificiel*, mais *très épodique*.

L'épode est bien visible dans le tercet : tandis que toutes les autres strophes du tercet se composent de trois vers, la strophe finale, véritable épode, se compose d'un vers unique. On connaît le mécanisme du tercet.

1^{re} stance, A B A. 2^e stance, B C B. 3^e stance, C D C.
4^e stance, D E D. 5^e stance, E F E. 6^e stance, F.

La structure de toutes les stances est semblable, contient une harmonie immédiate, puisque des vers riment ensemble, et une harmonie différée, puisque le troisième vers ne rime que dans la stance suivante ; l'épode ne contient qu'un seul vers, celui nécessaire pour apporter la rime qui manque et qui soutient tout l'édifice.

Quelquefois c'est, au contraire, la dernière stance, l'épode, qui est la plus longue. Dans la villanelle que nous avons citée déjà, chaque stance ne contient que trois vers et ne répète comme refrain qu'un des vers de la première ; la dernière stance, l'épode, contient quatre vers et répète deux des vers de la première.

Le sonnet offre un des exemples les plus marqués du caractère épodique, et l'on peut dire que c'est ce caractère qui a fait sa fortune. Ici l'épode est plus longue que la strophe et que l'antistrophe ; tandis que chacune de celles-ci consiste dans un quatrain ; l'épode consiste en six vers divisibles en deux tercets. Le dessin rythmique est absolument le même dans les deux quatrains, comme dans l'ode antique. La formule de la première strophe est A B B A, de antistrophe A B B A. Au contraire tout change dans l'épode dont la formule consacrée est C C D-E D E. On voit que non seulement le nombre des vers mais aussi l'agencement est différent. Ce n'est pas tout. Nous avons une épode rythmique très parfaite, mais il s'y joint une épode psychique ; c'est le *trait final*. Le double tercet formant épode doit trancher sur les quatrains par le sentiment ou la pensée qu'il renferme, et donner, pour ainsi dire, une solution au petit poème.

Quelquefois l'épode peut résulter de la coupure brusque du refrain, c'est ce qui a lieu dans le rondel.

D'autres fois, l'épode se trouve intercalée entre la strophe et l'antistrophe, c'est ce qu'on peut observer dans le rondeau.

Nous pourrions pousser cette recherche plus loin et atteindre l'épode dans beaucoup d'autres poèmes à forme fixe, mais cet exposé suffit pour montrer sa généralité et, pour ainsi dire, sa nécessité rythmique.

Nous avons montré séparément ces deux grands principes du rythme du poème, c'est-à-dire le refrain et l'épode, et nous en avons fourni des exemples.

Souvent ces deux moyens sont réunis et concourent au rythme, sans

même qu'on puisse dire lequel exerce l'action principale. Il nous faut en indiquer quelques exemples :

Dans la ballade, les deux sont réunis. Il y a refrain puisque toutes les strophes et l'envoi lui-même finissent par le même vers; il y a en même temps épode, nous avons vu que l'*envoi* en remplit la fonction.

Dans la sextine, il y a un refrain d'un genre particulier, consistant en des mots seuls, et d'autre part il existe une épode bien marquée dont nous avons vu la construction.

Dans la villanelle, l'épode même se fait par le même moyen que le refrain, et il y a indivisibilité entre les deux processus. Tandis qu'à chaque strophe on ne répète qu'un vers du refrain, à la dernière qui sert d'épode ou en répète deux.

Dans d'autres poèmes, au contraire, on n'emploie que l'un ou l'autre de ces deux moyens.

C'est ainsi que la chanson est essentiellement le poème du refrain, mais ne contient pas trace d'épode.

C'est ainsi, par contre, que le sonnet contient une épode bien marquée, mais pas de refrain.

Telles sont les deux idées qui dominent le rythme du poème, celle du *refrain* et celle de l'*épode*. Maintenant nous pouvons examiner plus rapidement les divers moyens de constituer l'unité du poème et les diverses mesures de celui-ci.

Le poème, comme unité rythmique, se constitue par les moyens suivants : 1° le refrain correspondant à ce qui est la rime pour la strophe; 2° la construction triadique et épodique, correspondant à ce que sont l'hétérométrie et la clausule pour la stance; 3° l'arrêt du sens; 4° la rime de stance à stance; 5° la répétition du même vers dans les deux strophes qui se suivent; 6° l'allitération.

Nous avons décrit tout à l'heure les deux premiers moyens; il nous reste à dire quelques mots des deux autres. La constitution organique du poème peut se faire par un moyen tout psychique, c'est-à-dire par la gradation et la conclusion du sens. C'est dans le sonnet surtout que l'on observe ce processus; c'est ce qui fait du sonnet un poème fixe à part qui a survécu à tous les autres et tente les plus grands poètes. Il a pour avantage stylistique une grande condensation de la pensée, mais son avantage rythmique n'est pas moindre; cependant ce rythme est, en partie, de *pensée*. Nous voulons parler du *trait final* qui résout et dénoue tout le poème. Jusqu'à lui la pensée se charge et recharge sans cesse, la décharge, sorte de décharge électrique, n'a lieu qu'au dernier vers. Ce moyen est moins sensible dans les autres poèmes, mais y existe pourtant.

Le dernier vers qui décharge les tercets joue un peu le même rôle; il ne décharge pas seulement le rythme par la rime finale qu'il apporte, mais aussi la pensée et le sentiment de tout le poème.

La rime de stance à stance est celle qui consiste à faire sur la même

rime, ou plus exactement par les mêmes rimes, toutes les stances du poème jusqu'à la fin.

Supposons, par exemple, que les deux quatrains du sonnet se continuent sur les mêmes rimes pendant un temps plus ou moins long, on aura un moyen de relier les strophes et d'établir l'unité du poème. Cela deviendra monotone, mais la monotonie ne nuit qu'à l'effet esthétique, et d'ailleurs elle disparaît si au lieu de la forme ABBA ABBA-ABBA toujours répété, on emploie par exemple ABAB-ABAB-ABAB où les rimes ne se touchent plus, mais reviennent seulement. On peut aussi ne faire rimer de strophe à strophe que deux des vers sur quatre.

La répétition des deux vers dans les strophes qui se suivent forme un moyen assez original. On commence, par exemple, chaque strophe par le dernier vers de la strophe qui précède, il en résulte un enchaînement continu. Ou bien dans le quatrain suivant sont reproduits toujours deux vers du quatrain précédent. C'est la structure rythmique du pantoum.

Discrets, furtifs et solitaires,
Où menez-vous petits chemins,
Vous qu'on voit pleins de frais mystères
Vous cachant aux regards humains?

Où menez-vous petits chemins,
Tapissés de fleurs et de mousse
Vous cachant aux regards humains?
Que votre ombre doit être douce!

Le 2^e et le 4^e vers de la première strophe forment le 1^{er} et le 3^e de la seconde.

L'allitération est un moyen mécanique qui a servi dans les vieilles langues germaniques à constituer le vers. En français, il s'emploie dans l'intention tout intellectuelle de l'adoucir ou de lui donner plus d'énergie. On peut l'employer aussi à la constitution de l'unité du poème. La même articulation se répétant souvent dans toutes les strophes constitue un lien.

Tels sont les moyens de constituer le poème en une véritable unité organique.

Le poème, comme la strophe, comme le vers, peut suivre des mesures différentes : la mesure binaire ou la mesure ternaire, la première à deux ou à quatre temps.

Que signifie cette mesure quand il s'agit du poème? Le vers est à deux temps quand il se divise en deux parties égales ou inégales au moyen de la césure, il est à trois temps quand il se divise en trois parties au moyen de deux césures.

A son tour la strophe est à deux temps, quand elle se divise en deux parties égales ou inégales par divers moyens, entre autres, lorsqu'elle repose sur la rime de deux vers pairs dont le dernier est final.

Elle est à trois temps, quand elle se divise en trois parties au moyen, en particulier, de trois rimes qui soutiennent la stance et dont la dernière est finale.

De même, le poème est à deux temps lorsqu'il procède par couples de deux stances dont la dernière est hétérogène. Ainsi, par exemple, dans la chanson dont la durée est indéterminée, le poème procède par un couplet suivi d'un refrain, puis par un autre couplet suivi du même refrain, et toujours ainsi; il en résulte que sa division est bipartite, qu'il s'avance par couples, que sa mesure est à deux temps.

Au contraire, le poème est à trois temps lorsqu'il ne se compose que de trois strophes dont l'une est différenciée, de manière à former époque, ou de groupes de trois strophes, ainsi constituées : la strophe, l'antistrophe, l'épode, formant les trois temps poématiques. Peu importe que l'épode soit plus longue ou plus courte que la strophe; la matière rythmique dans chaque division peut être inégale.

Il en résulte que la plupart des poèmes à forme fixe et savante sont à trois temps; dans cette classe on doit ranger le sonnet, la ballade, le tercet, la villanelle, la glose, la sextine, le virelay. A la mesure à deux temps, au contraire, appartiennent la chanson, le pantoun.

La mesure à trois temps s'applique, en général, aux poèmes épodiques; celle à deux temps, aux poèmes à refrain.

Tel est le poème dans la poésie française contemporaine. Étudions maintenant son origine et son évolution en *vieux français*.

Une idée doit dominer notre étude; nous avons cherché à dégager des formes actuelles les intentions rythmiques qu'elles contiennent, ou plutôt les effets qu'elles peuvent produire. Mais placer ces intentions ou ces effets à l'origine de l'évolution serait un non-sens; c'est une résultante, non un point de départ, ou une cause. A l'origine, le point de départ fut tout mécanique.

De ces deux genres si nettement délimités : le poème à deux temps et à refrain, et le poème à trois temps et épodique, c'est certainement le premier qui fut le plus ancien, qui est et restera populaire, tandis que le second appartenait à la poésie courtoise et présente quelque chose d'artificiel. Il est issu du premier par des transformations successives.

Le genre le plus ancien est donc la chanson ou, tout au moins, le poème à refrain.

Nous avons examiné le refrain dans ses effets et sa portée poétique, il faut l'envisager maintenant dans son *processus mécanique* et voir les explications qui en ont été données.

L'étymologie du mot *refrain* amène au sens de briser et non à celui de répéter; cette étymologie est incertaine. En tout cas il semble bien que le refrain est d'abord sans rapport avec le texte du reste de la chanson. Suivant les uns il remplit la place qui était tenue d'abord par des mots explétifs ou par de simples modulations de la voix. Suivant d'autres il est

un débris d'autres chants plus anciens sur lesquels la chanson nouvelle a été composée et que connaissaient déjà les auditeurs de celle-ci.

Cette dernière explication nous semble plausible. Les auditeurs formaient le chœur et répétaient en réponse quelques-uns des mots de l'ancienne chanson. Nous avons déjà exposé cette théorie à propos de la strophe. Le grand nombre de chansons populaires où ce processus a lieu en est la preuve évidente. Quelquefois même le chœur intervient au milieu du couplet par une exclamation formant une fraction de refrain et sans rapport avec le texte.

Au jardin de mon père (vive l'amour) !
Des oranges il y a.

Ailleurs le refrain se trouve mêlé au couplet, mais plus étendu :

Mon père a fait faire un étang,
C'est le vent qui va frivoltant,
Il est petit, il n'est pas grand,
C'est le vent qui vole, frivole,
C'est le vent qui va frivoltant.

Il est certain que *le vent qui va frivoltant* a été importé d'une autre chanson dans celle-ci.

Et ailleurs :

Mon père n'avait pas guenillon
Valant une épille,
Mais il avait bien guenillon
Une jolie fille
Ah ! ah ! ah ! ah ! guenillon
Sautons la guenille.

Et enfin :

C'était une bergère
Ron, ron, petit papabon,
C'était une bergère
Qui gardait ses moutons.

Dans tous ses exemples, le refrain entre dans la chanson, dans le couplet lui-même, le chœur collabore à chaque instant.

Ce refrain incorporé au couplet explique la structure de la villanelle, du rondel ou du rondeau qui ne se comprendraient pas avec le refrain toujours final.

Il nous semble donc bien probable que le refrain était le *fossile* d'une ancienne chanson qu'on incorporait à celle nouvellement composée et chantée sur le même air, et qui tantôt servait au chœur à répondre à une chanson qu'il ne connaissait pas, tantôt pénétrait le couplet lui-même, lui fournissait des rimes, des points d'appui, quelquefois une charpente

entière. Ce qui est frappant, c'est que le pantoun malais, le vrai, non l'imitation qu'on en a faite, repose exactement sur le même procédé.

Telle est l'origine mécanique du refrain; examinons le processus qu'il a suivi. Il créait du premier coup la chanson, mais comment est-il arrivé aux autres poèmes?

Il faut d'abord observer que ces autres poèmes n'ont pas eu à l'origine la forme fixe qu'on leur donne aujourd'hui; ils ont été longtemps *fluides*.

L'intercalation du refrain dans le couplet lui-même forme la transition entre la chanson et le poème à forme fixe proprement dit. C'est le facteur de l'évolution..

Intercalez le refrain trois fois, vous avez la strophe du triolet ou quelque chose d'approchant, ce sera le *rondel*, forme du xiv^e siècle.

Chœur.

Hareu, li maus d'amer
M'ochist!

Couplet.

Il me fait désirer

Chœur.

Hareu, li maus d'amer

Couplet.

Par un doux regard
Me prist

Chœur.

Hareu, li maus d'amer
M'ochist!

Il y a alternance continuelle entre le soliste et le chœur. Le même processus conduit au rondel, et par là au rondeau qui n'est qu'un rondel dont le vers refrain est tronqué. C'est toujours le refrain qui se mêle au couplet et qui se répète deux fois, ce qui fait passer du poème à deux temps au poème à trois temps.

En alternant les diverses parties du refrain et en les plaçant chacune dans un couplet différent, ce qui est possible et même nécessaire quand la strophe est très courte, on obtient la villanelle et la glose. Ici nous devons nous arrêter un moment et bien assigner au refrain sa véritable place primitive, puis marquer son évolution de sens.

Nous croyons que le refrain, au lieu de venir pour la première fois après le premier couplet, était au commencement du poème. D'abord,

tant qu'il fut le débris d'un autre poème plus ancien indiquant le rythme et la musique qu'on devait employer, il était utile de se mettre tout de suite dans le ton, et acteur et chœur le faisaient en chantant ensemble le bout de chanson qui allait servir de modèle à la chanson nouvelle.

Plus tard, lorsque le refrain fut adapté à la chanson nouvelle et ne fut plus sur un sujet différent, ce procédé devint moins fréquent, étant moins utile, et le refrain n'apparut plus pour la première fois qu'après le premier couplet.

Il fut même souvent alors le *bis*, la répétition du dernier vers de ce premier couplet dont les paroles se différenciaient peu à peu.

Mais la place du refrain en tête du poème a laissé de nombreuses traces. C'est cette place qu'il tient encore dans le triolet, la villanelle, la glose, le rondel, le rondeau, le virelay nouveau et une foule d'autres petits poèmes.

L'évolution du sens du refrain n'est pas moins importante. Le refrain d'abord puisé dans une autre chanson plus ancienne se tire ensuite de la chanson même. Il est alors d'abord la répétition simple d'un des vers. Ce procédé est fréquent, on le rencontre encore dans des chansons populaires :

J'ai un navire à Couéron

Chœur.

J'ai un navire à Couéron

Pour emporter Marion.

Chœur.

Pour emporter Marion.

Le chœur, par son refrain, ne fait ici que répéter vers à vers ce qui vient de se chanter en solo.

Puis les paroles diffèrent, mais le sens reste le même.

Mon Dieu! quel homme, quel petit homme!

Mon Dieu! quel homme, qu'il est petit!

Ou bien :

Point de couvent je ne veux, ma mère!

Point de couvent je ne veux, maman!

Dans ces deux exemples, il n'y a guère que transposition de mots. Dans d'autres on change quelques mots, il n'y a pas d'autres modifications comme dans cette stance espagnole :

Ay, Juana, cuerpo garido!

Ay, Juana, cuerpo galano!

Donde le dejas a tu buen amigo?
Donde le dejas a tu buen amado?

Ainsi tantôt le refrain se trouve mêlé au contexte de la strophe du couplet, et, à un vers du soliste correspond un vers du chœur; tantôt le refrain suit le couplet entier comme dans nos chansons actuelles littéraires; tantôt enfin le refrain précède le premier couplet.

Dans ce dernier cas nous allons assister à une évolution particulière du rythme. Une forte base rythmique a été donnée au poème; celui-ci va se dérouler suivant une mesure binaire, c'est-à-dire qu'on va alterner continuellement entre le couplet et le refrain.

Mais alors le rôle du chœur est bien considérable vis-à-vis de celui du soliste, il est presque écrasant, tandis que le chœur ne doit qu'accompagner, donner de temps en temps une strophe plus courte, un vers, un simple mot même. Puis ce retour continu du refrain est très monotone. C'est alors que l'instinct poussé à couper le couplet servant de refrain lorsqu'il devra être répété et en répéter alternativement, par exemple, une des deux parties, ce qui donne plus de variété, du piquant, une certaine surprise, et tiendra par cette alternance le chœur en alerte.

Tel devient le procédé qu'on réalise dans les poèmes cités tout à l'heure, glose, villanelle, virelay; c'est le système de ce que nous appellerons le refrain *fractionnaire* à parties *alternantes*.

Mais alors on peut dire que, tant que dure le poème, le refrain est incomplet, puisqu'après chaque strophe on n'en a redit qu'une fraction; l'oreille est constituée en attente, elle désire qu'à un moment quelconque le refrain entier apparaisse, jusque-là elle ne sera pas satisfaite. A quel moment lui donnera-t-on cette satisfaction? Lorsque le petit poème va finir, c'est le point où l'on peut répéter le refrain entier pour un motif justifié, celui de marquer la fin du chant. La fin va reproduire le commencement, c'est-à-dire le refrain complet. C'est ce qui a lieu, en effet, dans les petits poèmes cités ci-dessus.

Mais par ce fait seul et sans s'en apercevoir, on est passé du système du refrain pur à celui de l'épode. Une strophe se trouve ainsi différenciée de toutes les autres: la dernière, la *finale*; elle contient les mêmes vers que les précédentes dont un de refrain, plus un autre vers de refrain; elle est plus longue et à ce titre épodique, de sorte que dans la villanelle, par exemple, la première strophe de trois vers où l'on puise le refrain forme la strophe, les autres, sauf la finale, sont autant de strophes et d'antistrophes, et la finale forme épode. Nous avons réuni les deux systèmes, celui du refrain modifié et celui de l'épode, et c'est le premier qui a conduit au second.

Dans la ballade, nous avons une autre transition à observer. Nous avons dit que les poèmes à forme fixe ont été longtemps à l'état *fluide*. La ballade en est un exemple et rien ne ressemble si peu à la ballade définitive que la ballade primitive.

Un métricien distingué, Gustav Gröber, a bien constaté cette évolution. Les plus anciennés formules seraient : 1° *a7 a7 a7 a7 b6 C9 C6 C8*, les chiffres marquant le nombre de syllabes des vers, les lettres minuscules les rimes du couplet et les majuscules les rimes du refrain ; 2° *AA aaaa* dans lequel le refrain précède la première strophe ; 3° *BB aa b*. Il en dégage une forme primitive *BB aa b BB* venue d'une forme plus primitive encore *BB à bb BB*. Quant au nombre des strophes, la ballade en aurait eu d'abord trois, puis cinq. Quelquefois on répétait le premier vers du refrain après le premier vers de chaque strophe. Nous ne le suivrons pas dans ses démonstrations. Ce que nous en retenons, c'est qu'ici aussi le refrain avait très anciennement précédé la première strophe, ce qui nous ramène au système subsistant actuellement dans la villanelle ; et c'est, d'autre part, que la répétition du refrain à la fin du couplet était complète.

Plus tard, cette répétition a été tronquée ; au lieu de répéter le refrain entier, on n'a plus redit à la fin de chaque couplet que le premier vers ou le dernier de ce refrain qui avait lui-même disparu. A cela on a obéi encore à la loi du moindre effort, dominante en rythmique comme en linguistique.

Voilà un refrain bien restreint, mais étant réduit à un seul vers il va faire corps avec le reste du couplet, il va s'y unir intimement par la rime, et comme ce vers est le même dans toutes les strophes, il va en résulter que dans toutes les strophes il y aura à la fin deux rimes semblables dans tout le poème. En outre, par une certaine attraction et par l'instinct de reconstituer par la rime un refrain qui manque par les mots, on sera amené à faire rimer entre eux les quatre derniers vers de toutes les strophes au moins sur deux rimes. C'est ce qui a lieu en effet.

Il en résultera une division de chaque strophe en deux parties dont l'une sera un couplet pur, dont la seconde sera mixte entre le couplet et le refrain, et pourra être considérée comme un refrain, au moins au point de vue phonique.

Lorsqu'on sera parvenu à la fin du poème, comment le clore ? Assez naturellement par un refrain redoublé. C'est ce qu'on fait. De là une véritable épode connue sous le nom d'*envoi*.

Cet *envoi*, d'ailleurs, a une autre origine. C'est, pour ainsi dire, l'adresse de la lettre envoyée à un haut personnage, à un Mécène. Quoi de plus épodique dans une lettre que sa suscription et les salutations de la fin !

Nous venons de décrire l'évolution et surtout le passage du système populaire du refrain, à celui plus savant, plus littéraire, de l'épode, dans tous les poèmes qui restent populaires à un certain degré. Mais au delà se placent les poèmes qui sont une invention de lettrés, ils se distinguent des autres, en ce qu'ils n'ont pas de refrains proprement dits, mais seulement le caractère triadique et épodique.

Ils viennent cependant de l'imitation des formes populaires. Nous ne parlerons pas de la sextine qui est tout à fait hétérogène et artificielle,

